This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

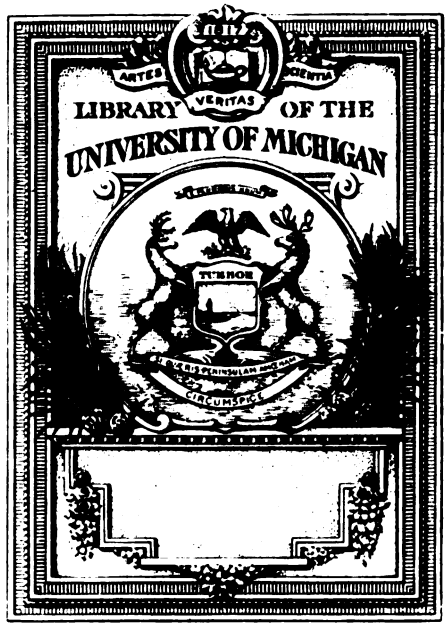
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

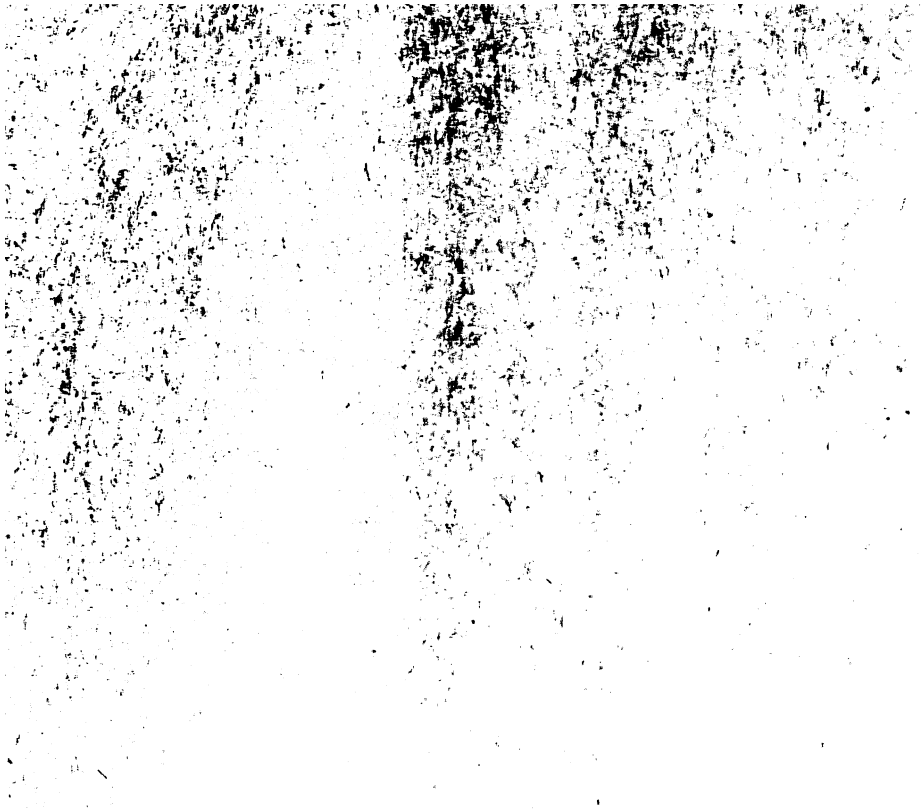
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,358,240


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

909
B8



809
B8

MODERNE GEISTER.

LITERARISCHE BILDNISSE

AUS DEM

NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT.

Von GEORG BRANDES ist ferner erschienen:

DIE LITERATUR DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS IN IHREN HAUPTSTRÖMUNGEN DARGESTELLT.

Band I. Die Emigrantenliteratur. 1881.

(Die weiteren Bände werden enthalten: II. Die romantische Schule in Deutschland. III. Die Reaction in Frankreich. IV. Der Naturalismus in England. V. Die romantische Schule in Frankreich. VI. Das junge Deutschland.)

FERDINAND LASSALLE. 1877.

SÖREN KIERKEGAARD. 1879.

LORD BEACONSFIELD. 1879.

22787

MODERNE GEISTER.

LITERARISCHE BILDNISSE

AUS DEM

NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT

VON

GEORG BRANDES.

FRANKFURT A/M.
LITERARISCHE ANSTALT
RÜTTEN & LOENING.
1882.

Die Verlagshandlung behält sich alle Rechte vor.

VORWORT.

Es ist bekannt, wie zu Anfang dieses Jahrhunderts mehrere hervorragende Dänen das Bürgerrecht in der deutschen Literatur zu erwerben gesucht haben. Seitdem ist der Versuch von keinem dänischen Schriftsteller mehr wiederholt worden. Ganz zu geschweigen von der politischen Spannung zwischen Deutschland und Dänemark, sind jene Beispiele theils nicht verlockend, theils nicht massgebend gewesen. Der grosse Neugestalter der dänischen Sprache, Oehlenschläger, legte dem deutschen Publikum seine Arbeiten in einem Deutsch vor, das so völlig allen Reizes entbehrte, dass er es hier zu Lande nur zu dem Ansehen eines Dichters dritten Ranges brachte. Die Erfolge aber, welche geringere Geister, die Baggesen und Steffens errangen, waren bei dem Einen durch eine wahre Chamäleonsnatur und ein in seiner Art einziges Sprachtalent, bei dem Zweiten durch die vollständige Lostrennung von der Muttersprache bedingt.

Der Verfasser dieses Buchs, der durchaus kein Chamäleon ist und seine Muttersprache keineswegs aufgegeben hat, vielmehr mitten in der literarischen Bewegung steht, welche die nordischen Länder seit einiger Zeit erfasst hat, weiss recht wol, dass der Mensch nur da wo er geboren, wo er durch und für die Verhältnisse gebildet ist, erheblichen Einfluss ausüben kann. Er hat auch nicht den Ehrgeiz, ein deutscher Schriftsteller im eigentlichen Sinne sein zu wollen. In dem vorliegenden Buch, wie in anderen Schriften, ist seine Absicht einfach die gewesen, in deutscher Sprache für Europa zu schreiben, d. h. seine Stoffe anders zu behandeln als er es für ein blos skandinavisches Publicum thun würde. Er verdankt der Poesie, der Philosophie und der systematischen Aesthetik Deutschlands unendlich viel, da er sich aber speciell als Kritiker nicht als Schüler der deutschen Literaturhistorie fühlt, so gibt er sich der Hoffnung hin, einen wenn auch kleinen Theil seiner Schuld an Deutschland abtragen zu können.

Die acht Aufsätze, aus welchen dieser Band besteht und von denen auch die bereits früher in Zeitschriften veröffentlichten eine Umarbeitung erfahren haben, sind nicht als „Späne aus der Werkstatt" eines Kritikers zu betrachten, es sind sorgfältig behandelte literarische Portraits, welche durch ein geistiges Band verbunden sind. Es haben dazu Männer gesessen, welche der Verfasser mit einer Ausnahme (Esaias Tegnér) selbst gekannt oder doch aus der Nähe gesehen hat. Allerdings lässt sich eine lebendige Gegenwart noch nicht übersehen wie eine fertige, vergangene Epoche, aber vielleicht liefert man

auch von der Gegenwart ein Bild im Ganzen und trifft ihre Gesammtphysiognomie, wenn man einige ihrer typischen Gestalten so treu und lebhaft wie möglich charakterisirt.

Die Behandlungsweise ist in diesen Essays sehr verschiedenartig. In einigen wird die Individualität des Schriftstellers möglichst erschöpfend dargestellt, in anderen wird nur versucht, den Menschen, wie er leibt und lebt, dem Leser vor Augen zu führen; einige sind rein psychologisch, andere bieten ein Stück Aesthetik, wieder andere sind vorzugsweise biographisch und geschichtlich. In allen enthält die Charakteristik der einzelnen Gestalt allgemeine Ideen.

Auch die geschilderten Persönlichkeiten sind sehr verschiedener Art. Sie gehören nicht weniger als sechs Nationalitäten an. Allen gemeinsam ist jedoch ein Etwas, das sich leichter empfinden als definiren lässt: es sind moderne Geister. Ich will damit nicht sagen, dass sie alle ohne Ausnahme mit vollem Bewusstsein und von ganzem Herzen dem „Modernen" in Kunst und Ideen gehuldigt haben, sondern nur, dass sie, wenn auch in sehr ungleichem Grade — was für den Beobachter den Reiz erhöht — die moderne Geistesart vertreten.

BERLIN, im October 1881.

GEORG BRANDES.

PAUL HEYSE.

(1875.)

Woher kommt es, fragte ich neulich einen ausgezeichneten Portraitmaler, „dass Sie, der Sie früher mit Erfolg sich in mehreren andern Kunstfächern versucht haben, zuletzt sich ganz auf das Portrait beschränkten?"

„Ich glaube daher," antwortete er, „weil es mich am meisten ergötzt, so ein Ding, das nie dagewesen ist und nie wieder kommen wird, zu studiren und festzuhalten."

Er schien mir mit diesen Worten schlagend das Interesse zu bezeichnen, das Einen zu der einzelnen Individualität, der innern wie der äussern, hinzieht. Auch für den Kritiker ist das Individuum ein besonders verlockender Gegenstand; auch für ihn ist die Ausführung eines Portraits eine seltsam fesselnde Beschäftigung. Leider stehen seine Mittel nur allzusehr hinter denen des Malers zurück. Was kann schwieriger und vergeblicher sein, als das rein Individuelle in Worten ausdrücken zu wollen — das, was seiner Natur nach jeder Wiedergabe durch

Worte spottet! Ist die Persönlichkeit in ihrem ununterbrochenen Flusse nicht das wahre perpetuum mobile, das sich nicht construiren lässt?

Und doch reizen und locken diese unlöslichen Aufgaben Einen immer auf's neue. Wenn man allmälig mit einem Schriftsteller vertraut geworden ist, sich in seinen Schriften frei bewegt, dunkel fühlt, dass gewisse Charakterzüge bei ihm die andern beherrschen, und dann von Natur einen kritischen Hang hat, so lässt es Einem keine Ruhe, bevor man sich selbst über seinen Eindruck Rechenschaft gegeben und sich das undeutliche Bild eines fremden Ich, das sich in unserm Innern gebildet, klar gemacht hat. Man hört oder liest Urtheile über einen Schriftsteller und findet sie albern. Warum sind sie albern? Andere Aeusserungen über ihn dünken uns halbwahr. Was fehlt ihnen, um völlig wahr zu sein? Ein neues grosses Werk von ihm erscheint. Wie ist es von den früheren schon vorbereitet? Man wird fast neugierig, zu erfahren, wie man selbst sein Talent charakterisiren würde — und man befriedigt seine Neugier.

I.

Wer einen Blick auf die lange Reihe enggedruckter Bände wirft, die Paul Heyse's gesammelte Werke bilden, und sich erinnert, dass der Geburtstag des Verfassers in das Jahr 1830 fällt, wird vermuthlich zuerst ausrufen: Welcher Fleiss! Unwillkürlich wird er diese staunenswerthe Productivität auf eine Willenskraft von seltener Ausdauer zurückführen. Nichts desto weniger entstammt sie einer selten glücklichen Natur. Diese Natur war an und für sich von so üppiger Fruchtbarkeit, dass sie ohne Willensanspannung oder Kraftanstrengung ihre Ernte geliefert hat; sie hat sie so mannigfach geliefert,

dass man glauben möchte, sie sei nach einem bestimmten Plane und mit sorgsamem Willen gepflegt worden; es war ihr jedoch augenscheinlich vergönnt, völlig frei zu walten. Die Natur walten, „sich gehen zu lassen“ [1], das war, wie man fühlt, von Anfang an Heyse's Wahlspruch, und so kommt es, dass er mit Eigenschaften, die zu einer zerstreuten, spärlichen und fragmentarischen Production zu führen pflegen, jedes Unternehmen vollendet und abgerundet, dass er lyrische und epische Gedichte, ein grösseres Epos (Thekla), ein Dutzend Dramen, mehr als fünfzig Novellen, und zwei grosse Romane geschrieben hat. Er begann frühzeitig, schon als Schüler trat er seine literarische Laufbahn an. Und sorglos wie ein Fusswanderer, sein Lied vor sich hinpfeifend, nie sich übereilend, aus jeder Quelle trinkend, stillstehend vor den Sträuchern am Wege und Blumen wie Beeren pflückend, im Schatten ausruhend und im Schatten wandernd, hat er nach und nach eine Bahn durchschritten, die nur möglich scheint, wenn man das Auge bei athemlosem Marschiren fest auf das Ziel heftet.

Die Stimme, der Heyse als Schriftsteller folgt, ist unzweifelhaft die Stimme des Instincts. Nichts liegt ihm, obwol er Norddeutscher ist, ferner als Instinctlosigkeit und Absichtlichkeit. Obgleich in Berlin geboren, fasst er in München Wurzel und findet in der vollblütigen süddeutschen Race und dem säftereichen süddeutschen Leben die Umgebungen, die mit seiner Anlage übereinstimmen; obgleich in Süddeutschland zu Hause, fühlt er sich immer nach Italien hingezogen, wie nach dem Lande,

---

[1] Auf Schritt und Tritt sich aufzupassen,
Was soll es frommen?
Wer nicht wagen darf, sich geh'n zu lassen,
Wird nicht weit kommen. P. H.

gegenüber. Aber glaubt er auch nicht an angeborne Ideen, so glaubt er doch an den angebornen Instinct, und dieser Instinct ist ihm heilig. Er hat in seinen Novellen geschildert, wie unglücklich sich die Seele fühlt, wenn dieser Instinct entweder gestört oder unsicher ward. In der Novelle „Kenne Dich selbst" ist die Intelligenz, in der „Reise nach dem Glück" die Moral der Friedensstörer.

In der ersteren Novelle hat Heyse die Qual dargestellt, welche aus einem zu frühen oder absichtlichen Eingreifen in das instinctive Leben der Seele hervorgeht. „Jene schöne Dumpfheit der Jugend, jene träumerische unbewusste Fülle, die reine Genusskraft der noch unerschöpften Sinne gingen dem jungen Franz über seinem vorzeitigen Ringen nach Selbstgewissheit verloren" [1]. Er schildert hier die Schlaflosigkeit des Geistes, die ebenso gefährlich für die Gesundheit der Seele ist, wie wirkliche Schlaflosigkeit für das Wohl des Körpers, und zeigt, wie der Reflexionskranke „jenen heimlichen dunkeln Kern verliert, welcher der Kernpunkt unserer Persönlichkeit ist."

In der Novelle „Die Reise nach dem Glück" ist es die conventionelle Moral, welche durch Verdrängung des Instincts die Seele zersplittert hat. Ein junges Mädchen hat mit Ueberwindung ihres eigenen Herzenstriebes aus eingeprägten Sittlichkeitsrücksichten in später Nacht den Geliebten fortgewiesen und ist dadurch die unschuldige Ursache seines Todes geworden. Nun verfolgt die Erinnerung an dieses Unglück sie beständig. „Wenn Einem nicht das eigne Herz den Weg weist, läuft man immer in die Irre. Ich bin schon einmal elend geworden, weil ich nicht hören wollte, ob auch mein Herz noch so laut schrie. Jetzt will ich aufmerken, wenn es nur halblaut flüstert, und für alles Andere kein Ohr haben" [2].

[1] Gesammelte Werke IV, 135.

[2] G. W. V., 199.

In dem Instinct ist die ganze Natur gegenwärtig. Ist nun die innere Zersplitterung, die dort eintritt, wo der Instinct seine leitende Kraft verloren hat, für Heyse das tiefste Unglück, so besteht umgekehrt für die Charaktere, welche er mit Vorliebe schildert, das Lebensgefühl, d. h. das tiefste Glücksgefühl, in dem Genusse der Ganzheit und Harmonie ihrer Naturen. Heyse ist selbstredend weit davon entfernt, die Selbstreflexion ohne Weiteres als ein für das gesunde Lebensgefühl feindliches Princip anzusehen. Es scheint ungefähr seine eigne Ansicht zu sein, welche der Kranke in „Kenne dich selbst" mit den Worten ausspricht: ebenso angenehm, wie es ihm sei, in der Nacht aufzuwachen, sich zu besinnen und zu wissen, dass er noch weiter schlafen könne, ebenso herrlich scheine es ihm, sich aus traumhaften Glückszuständen aufzuwecken, sich zu sammeln, zu reflectiren und dann sich gleichsam auf die andere Seite zu legen und weiter zu geniessen. Wenigstens hat er in seinem Roman „Kinder der Welt" Balder, den am idealsten angelegten Charakter des Buches, diesen letzten Gedanken noch gewichtvoller ausführen lassen. Schwermüthige Betrachtungen sind eben ausgesprochen worden, Betrachtungen über die Sonne, die gleichgültig über Gerechte und Ungerechte scheine und mehr Elend als Glück sehe, über die endlose, sich stets erneuende Noth des Lebens u. s. w. Franzel, der junge socialistische Buchdrucker, hat eben entwickelt, wie der, welcher das allgemeine Loos der Menschen bedenke, erst recht nie zur Ruhe komme, und hat in seinem Schmerz das Leben ein Unglück und eine Lüge genannt, als Balder ihm zu zeigen sucht, wie ein Leben, worin man zur Ruhe käme, überhaupt nicht mehr diesen Namen verdienen würde. Er erklärt ihm dann, worin der Lebensgenuss für ihn bestehe, nämlich darin, „Vergangenheit und Zukunft in Eins zu empfinden". Höchst eigenthümlich hebt er her-

vor, dass er nicht geniessen könne, wenn er sich nicht ganz empfinde, und dass er in den stillen Augenblicken der Betrachtung alle die zerstreuten Elemente seines Wesens in einen Accord vereine. „So oft ich wollte, das heisst, so oft ich mir ein rechtes Lebensfest machen und mein bischen Dasein aus dem Grunde geniessen wollte, habe ich so zu sagen alle Lebensalter zugleich in mir erweckt, meine lachende, spielende Kindheit, wo ich noch ganz gesund war, dann das erste Aufglänzen des Denkens und der Gefühle, die ersten Jünglingsschmerzen, die Ahnung, was es um ein volles, gesundes Mannesleben sein müsste, und zugleich auch die Entsagung, die sonst nur ganz alten Menschen leicht zu werden pflegt." Für eine solche Lebensauffassung ist das Menschenleben nicht in Augenblicke zerklüftet, die verschwinden und deren Verschwinden beklagt wird, auch nicht im Dienste sich gegenseitig widerstrebender Triebe und Gedanken zersplittert; für eine solche Fähigkeit, in jedem Augenblick Anker zu werfen, die Ganzheit und Wirklichkeit seines Wesens zu fühlen, kann das Leben nicht wie ein böser Traum zerreissen. „Glaubst Du nicht," sagt Balder, „dass der, welcher in jedem Moment, wenn er nur will, eine solche Fülle des Daseinsgefühls in sich erzeugen kann, es für ein leeres Wort halten muss: nicht geboren zu sein, wäre besser?" [1] Man beachte, dass es ein todtkranker Krüppel ist, welcher diese Worte spricht und noch dazu ein Krüppel, den der Dichter augenscheinlich in dem Bilde des so verschieden denkenden Leopardi's geformt hat. Die eigenthümliche Art von Genussphilosophie, die in denselben ausgesprochen wird, und die durch eine synthetische Reflexion die ganze Zeit im ewigen Jetzt sammelt, ist im Grunde die schliessliche Lebensanschauung des Dichters.

[1] K. d. W. II. 162.

Es ist das Lauschen der harmonisch angelegten Natur auf ihre eigenen Harmonien. Alles geben die unendlichen Götter ja ihren Lieblingen ganz, alle die unendlichen Freuden und alle die unendlichen Schmerzen ganz. Diese Lebensphilosophie nimmt selbst den Missklang des unendlichen Schmerzes in ihre innere Harmonie auf und vermag ihn für sich aufzulösen. Hier ist der Punkt, wo Heyse sich am Schärfsten von Turgeniew und den andern grossen modernen Pessimisten der Poesie scheidet. Er wagt es, seinen Lieblingspersonen selbst sehr unschöne und abschreckende Vergehen beizumessen, um ihnen nach allerlei Prüfungen und Qualen den innern Frieden wiederzugeben. Der junge Baron in dem Roman „Im Paradiese" ist ein Beispiel. Eine Sünde gegen sein besseres Ich lastet auf seinem Gewissen. Die innere Harmonie mit dem eigenen Gefühl, „auf die Alles ankommt", ist ihm verloren gegangen. Es zeigt sich im Laufe des Buches, dass er sich durch jenes Vergehen noch dazu gegen seinen besten Freund vergangen. Aber durch alle Irrungen und alles Unglück, das hieraus erwächst, findet er sich wieder. Die Harmonie der Natur war nur zeitweise aufgehoben, nicht, wie er es fürchtete, heillos zerstört.

Unmittelbar ist der Instinct die Stimme des Blutes. Daher kommt es, dass die Individuen bei Heyse tief in Stamm und Race wurzeln. Sie scheinen wie das Gesetz Mosis zu lehren, dass die Seele im Blute ist. Sie folgen der Stimme des Blutes und appelliren an sie. Die unentwickelten sind der kräftige Ausdruck eines Racentypus; die entwickelten unter ihnen kennen ihre Natur und respectiren sie; sie nehmen sie als gegeben mit dem Gefühle, dass sie sich nicht ändern lässt; sie werden ebenso durchgängig von ihrem Naturinstinct geleitet, wie die Charaktere Balzac's vom Eigennutze. Um zu verdeutlichen, was ich meine, führe ich ein paar Stellen aus den „Kindern

für eins seiner Dramen haben, das sonst sein schwächstes sein dürfte, und das aus mehreren Ursachen mir seiner nicht ganz würdig erscheint; ich meine „Die Göttin der Vernunft". Oder ist es nicht höchst eigenthümlich, dass Heyse Angesichts der ganzen gigantischen französischen Revolution sich aus ihr gerade diesen Stoff zurecht legt, und ihn gerade so behandelt? Mancher Dichter würde mit der Wahl eines solchen Sujets sich ein Organ für das Pathos der Revolution suchen oder die rein ideelle Begeisterung der Vernunftgöttin im historischen Augenblick eine gedankenlose und unwürdige Vergangenheit, die sich dennoch tragisch rächt, adeln lassen. Ein Dichter wie Hamerling könnte vielleicht etwas Ansprechendes aus diesem Gegenstande machen. Heyse stutzte, seiner Naturanlage gemäss, bei dieser Erscheinung: ein Weib, ein Stück Natur mit weiblichem Instinct und weiblicher Leidenschaft, wird für die Vernunft, die Vernunftgöttin, d. h. die trockene, steife, todte, rationalistische Vernunft des 18. Jahrhunderts ausgegeben! Und er dichtet dann ein Weib, das kraft der Tiefe ihrer Natur (im Grunde ihrer Zeit vorausgeeilt) von dem Gefühl ergriffen ist, dass das ungeheure All-Leben sich auf keine Schulformel zurückführen lässt, ein Weib, das liebt und fürchtet, leidet und hofft, das für das Leben ihres Vaters und ihres Geliebten zittert, das vor Qual, von dem Geliebten verkannt zu werden, verzweifelt, und lässt dann dies Weib, das als ein echtes Kind ihres Dichters gesagt hat: „Mir ist das Höchste: Nichts zu thun, was mich mit mir selbst entzweit," mit allen Fibern vor Leidenschaft bebend, in persönlicher Verzweiflung, ohne einen Gedanken an das Allgemeine und Abstracte, an Republik oder Geistesfreiheit, und während ihr Vater vor der Kirchenthür getödtet wird, — nothgedrungen vom Altare herab das neue Vernunft-Evangelium verkünden, das sie selbst einmal

spöttisch als das Weltgesetz, dass zwei mal zwei vier ist, bezeichnet hat. Viel werthvoller, als in poetischer Hinsicht, scheint mir dies Stück als Beitrag zur Psychologie seines Dichters.

Man würde Heyse indess sehr Unrecht thun, wenn man aus dem bis jetzt Hervorgehobenen schliessen wollte, dass er nichts Höheres als die elementare Natur und ihre Triebe anerkenne. Mit dem Worte Instinct ist hier etwas von dem einzelnen Triebe völlig Verschiedenes gemeint. Der Instinct ist der Drang, sich ganz zu bewahren. Darum kann Heyse auch sehr wol eine freie Sympathie über die Bande des Blutes und selbst über das nächste Verwandtschafts-Verhältniss triumphiren lassen. In der Novelle „Der verlorene Sohn" versteckt und pflegt eine Mutter, ohne es zu wissen, den unschuldigen Mörder ihres Sohnes, und als dieser durch seine Liebenswürdigkeit sowol das Herz der Mutter wie der Tochter gewinnt, lässt der Dichter ihn die Tochter als Braut heimführen. „Der verlorene Sohn" wurde in ehrlicher Nothwehr getödtet und sein Gegner hat nicht einmal seinen Namen gekannt. Selbst als die Mutter das Nähere über den Tod des Sohnes erfährt, legt sie darum der Heirath kein Hinderniss in den Weg, sondern trägt allein und ohne Jemand ihr Geheimniss zu vertrauen, das Unglück, das sie getroffen hat. Hier ist also mit voller Zustimmung des Charakters ein rein geistiges Band an die Stelle der Blutsbande getreten; die Mutter nimmt den als ihren Sohn an, durch dessen Hand ihr eigener Sohn gefallen ist; aber indem sie das thut, handelt sie in Uebereinstimmung mit ihrer tiefsten Natur und bewahrt ihre Seele ungetheilt. Das Gleiche gilt in allen Fällen, wo bei Heyse die Persönlichkeit aus Pflichtrücksichten eine wirkliche Leidenschaft, eine tiefe Liebe zurückdrängt. Wo es geschieht (wie im Drama „Marie

wäre [1]. Darum besteht auch seine ganze Gestaltengalerie mit wenigen Ausnahmen (wie Lorinser oder Jansen's Frau) aus gleichartigen Wesen. Sie haben nicht blos Race, sondern edle Race, d. h. angeborenen Adel. Ihre gemeinsame Eigenschaft ist, was Heyse selbst als Vornehmheit bezeichnet. Wie versteht er dies Wort? Die Vornehmheit ist bei allen seinen Charakteren die angeborene Unfähigkeit, etwas Niedriges oder Schmutziges zu begehen, bei dem Naturkinde durch die einfache Güte und Gesundheit der Seele bedingt, bei dem Culturmenschen mit dem bewussten Gefühl seines Menschenwerthes, mit der Ueberzeugung von dem Rechte eines vollen und kräftigen Menschenlebens versetzt, das seine Norm und seinen Richterstuhl in sich selber hat und mehr vor Halbheit als vor Irrthum schaudert. Heyse hat selbst einmal seinen Lieblingsterminus definirt. Im „Salamander" heisst es [2]:

Ich habe meiner Tugenden und Fehler
Mich nie geschämt, mit jenen nie geprunkt,
Und meiner Sünden macht' ich nie den Hehler.

Denn dies vor Allem, dünkt mich, ist der Punkt,
Wo Freigeborne sich vom Pöbel scheiden,
Der feig und heuchlerisch herumhallunkt.

Den nenn' ich vornehm, der sich streng bescheiden
Die eigne Ehre gibt und wenig fragt,
Ob ihn die Nachbarn lästern oder neiden.

Und mit fast ähnlichen Worten spricht die früher von aristokratischem Schein geblendete Toinette diesen Grundgedanken aus: „Es gibt nur eine wahre Vornehmheit: sich selber treu zu bleiben. Gemeine Menschen kehren sich an das, was die Leute sagen, und bitten

[1] K. d. W. I, 111; G. W. VI, 206.
[2] G. W. III, 300.

Andere um Auskunft darüber, wie sie selbst eigentlich sein sollen. Wer Adel in sich hat, lebt und stirbt von seinen eigenen Gnaden und ist also souverän [1]". Diese Art von Adel ist also der Stempel, den die ganze, diesem Dichtergehirn entsprungene Menschenrace trägt. Sie besitzen ihn alle, vom Bauer bis zum Philosophen, und vom Fischermädchen bis zur Gräfin. Die einfache Kellnerin in der „Reise nach dem Glück" spricht eine Lebensanschauung aus, die genau mit der eben angeführten zusammen fällt [2], und wer sich nur die Mühe geben mag, die Schriften Heyse's zu durchblättern, wird entdecken, dass das kleine Wort „vornehm" oder ein Aequivalent dafür immer eins von den ersten ist, die er anbringt, sobald es gilt zu charakterisiren oder zu preisen. Man sehe z. B. in einem einzigen Band der Novellen die Anwendung des Wortes „vornehm", um die äussere Erscheinung, Blick und Haltung zu bezeichnen (in „Mutter und Kind", in „Am todten See", in „Ein Abenteuer" VIII. 44, 246, 321). Oder man durchblättere, um sich von der durchgreifenden Bedeutung dieses Charakterzuges zu überzeugen, Heyse's zwei Romane. In „Kinder der Welt" bezeichnen alle die dem Leser sympathischen Personen sich gegenseitig als adelige Geister: Franzelius nennt Edwin und Balder die wahren Aristokraten der Menschheit, Edwin findet in der höchsten Schwärmerei der Leidenschaft kein höheres Lob für Toinette und Lea als das, dass sie das Adelsgepräge tragen, und als Toinette nach der Begegnung mit Lea diese als die würdige Gattin Edwin's anerkennt, ist es wieder derselbe Ausdruck, der sich ihr zu allererst darbietet; sie bezeichnet in ihrem Briefe Lea als Edwin's so v o r n e h m e, kluge

[1] K. d. W. II, 47.

[2] G. W. V, 201. Seite 175 wird das Wort „vornehm" von ihr gebraucht.

und holdselige Lebensgefährtin“ [1]. Und in dem Roman „Im Paradiese“, dessen ersten Entwurf wir vermuthlich in dem versificirten Fragmente „Schlechte Gesellschaft“ haben, steht durchgängig die sogenannte „schlechte“ Künstlergesellschaft als die wahrhaft gute und vornehme der sogenannten vornehmen Gesellschaft gegenüber [2]. Von den Künstlern ist keiner im gewöhnlichen Sinne des Wortes Aristokrat. Ihre Herkunft ist, wie die der Helden in „Kinder der Welt“, durchgehends äusserst unansehnlich. Aber die Vornehmheit liegt ihnen im Blute, sie gehören zu den Auserkorenen, die gut und richtig handeln, nicht aus Pflichtgefühl oder durch mühsame Ueberwindung schlechter Triebe, sondern aus Natur. Was Toinette irgendwo „den redlichen Willen, der Menschheit keine Schande zu machen“ nennt, hat auch „Im Paradiese“ als den natürlichen Adel im Gegensatze zu der auf künstlichen Principien beruhenden Noblesse aufgestellt.

Wenige Dichter haben deshalb eine solche Reihe von Charakteren ohne Falsch und ohne Gemeinheit geschildert, wie Heyse. Niemand hat einen besseren Glauben an die Menschen gehabt. Den triftigsten Beweis dafür, wie lebendig sein Bedürfniss ist, überall das edle Erz in der Menschennatur hervorzuheben, liefert der Umstand, dass, wo bei ihm ein Umschlag im Charakter des Handelnden dem Leser oder dem Zuschauer eine Ueberraschung bereitet, die Enttäuschung immer darauf beruht, dass die Erwartung übertroffen wird und die Persönlichkeit sich weit besser und tüchtiger, weit edelgesinnter erweist, als Jemand geahnt hatte. Bei fast allen andern Dichtern ist die Desillusion die entgegengesetzte. In den

[1] K. d. W. II, 335. Dass Du das beste, tiefste, holdeste, adligste Menschenbild bist. — Das arme, tapfre, freigeborne Herz — es hat seinen Adel bewährt. K. d. W. III, 309.

[2] Im Paradiese III, 6 ff.

Novellen, wie z. B. in „Barbarossa“ oder „Die Pfadfinderin“, wird die Versöhnung dadurch bewirkt, dass die schlechte Person der Erzählung zuletzt in sich geht, und da der Kern ursprünglich gut ist und der Betreffende wol manchen hitzigen und schlechten, aber keinen eigentlich bösen Blutstropfen in sich hat, kommt eine Art Friedensschluss zwischen ihm und dem Leser, zur Verwunderung des letzteren, zu Stande. Weit bedeutsamer jedoch als in den Novellen tritt dieser charakteristische Optimismus in Heyse's Dramen hervor. Sie verdanken ihm ohne Frage ihre besten und wirkungsvollsten, vielleicht ihre entschieden dramatischsten Scenen. Ich will ein paar Beispiele anführen. In „Elisabeth Charlotte“ hat der Chevalier von Lorraine unedle Mittel aller Art benutzt, um die Heldin zu stürzen und die männliche Hauptperson des Stückes, den deutschen Gesandten Grafen Wied, aus Frankreich zu entfernen. Von dem Grafen gefordert, ist er schwer verwundet worden, und als der Graf, von politischen Intriguen umstrickt, in die Bastille geschickt worden ist, tritt er im fünften Act im Audienzzimmer des Königs auf. Was kann er wollen? Den Grafen noch ärger anklagen? sein unehrenhaftes Betragen fortsetzen, das seinem Gegner schon so viel Unglück und ihm selbst eine Wunde eingetragen hat? Wird er sich rächen, die Lage ausnutzen? Nein, er kommt, um die feierliche Erklärung abzugeben, dass der Graf wie ein echter Edelmann gehandelt hat, und dass er selbst an dem Duelle Schuld ist. Er wünscht sogar, selbst in die Bastille gesandt zu werden, damit sein Gegner nicht glaube, er hätte ehrlos einen unrichtigen Grund des Duells angegeben mit anderen Worten: sogar in diesem verderbten Hofmanne lebt das Ehrgefühl als Rest des altfranzösischen Rittergeistes, ersetzt bis zu einem gewissen Grad das Gewissen, und zwingt ihn im entscheidenden Augenblick

sich von seinem Schmerzenslager zu erheben, um zu Gunsten des Feindes einzuschreiten, den er rachsüchtig und rücksichtslos verfolgt hat. — In dem schönen und volksthümlichen Schauspiel „Hans Lange“ findet sich eine Scene, die bei der Aufführung die Zuschauer in athemloser Spannung erhält, und deren Ausgang immer vielen Augen Thränen entlockt: es ist die Scene, wo das Leben des Junkers auf dem Spiele steht. Er ist verloren, wenn die Reiter ahnen, dass er es ist, der als Sohn des Juden verkleidet auf der Bank liegt. Da tritt der Grossknecht Henning auf, von Reitern geführt, die ihn im Stalle haben brummen hören, er wisse wol, wo der Hase im Pfeffer liege. Henning ist vom Junker verdrängt worden; bevor dieser nach Lanzke kam, war er wie ein Kind im Hause, jetzt ist er weniger als Stiefkind geworden und er hat immer einen Groll auf den Vorgezogenen gehabt. Mit grösster Kunst wird die Scene nun so geführt, dass Henning trotz der Bitten und Verwünschungen der Eingeweihten immer deutlicher zu verstehen gibt, dass er sich an dem Junker rächen wolle, dass er wisse, wo derselbe sei, und dass keine Macht in der Welt ihn davon abhalten werde, seinen Feind zu verrathen — bis er, feurige Kohlen auf des Anderen Haupt sammelnd und sich mit dem eingejagten Schrecken begnügend, endlich das Blatt vom Munde nimmt, um die ihm jetzt natürlich blindlings vertrauenden Verfolger vollständig auf die falsche Spur zu bringen. — Und genau von derselben Natur ist endlich die entscheidende und schönste Scene in dem patriotischen Drama „Colberg“. Es wird Kriegsrath gehalten, aber auch die Bürger sind berufen, denn die Wichtigkeit des Augenblicks macht es wünschenswerth, dass alle Stimmen gehört werden. Alle Hoffnung für die belagerte Stadt scheint aus zu sein. Der französische General hat ein Schreiben gesandt, um Gneisenau zu einer

ehrenhaften Capitulation aufzufordern. Das ganze Officiercorps beschliesst sofort, dass von Uebergabe der Festung keine Rede sein kann, und Gneisenau legt darauf der Bürgerschaft die Frage vor, ob man sich vom Feinde eine Frist erbitten solle, damit die Bürger, Frauen und Kinder die allen Schrecken preisgegebene Stadt verlassen können. Da erhebt sich der alte pedantische Pädagog Zipfel, ein echter altmodischer deutscher Philologe, um im Namen der Bürgerschaft die Antwort zu ertheilen. Mit vielen Umschweifen, mit lateinischen Redensarten spinnt er unter allgemeiner Ungeduld seine Rede aus. Man unterbricht ihn, man gibt ihm zu verstehen, wie man wol wisse, er denke nur daran, dem Commandanten und den Truppen die gefährliche Vertheidigung der Stadt zu überlassen — endlich gelingt es ihm, die Ansicht zu erklären, die er mit der langen Erzählung vom grossen Perserkriege und Leonidas mit seinen Spartanern im Sinne gehabt; die Ansicht nämlich, dass es Allen ohne Unterschied gebühre, dazubleiben und zu sterben. Diese Scene hat Heyse con amore geschrieben. Sie enthält, so zu sagen, sein ganzes System. Denn nirgends triumphirt sein guter Glaube an die Menschheit so, wie dort, wo er im Spiessbürger den Helden enthüllen, im armen Pedanten den unbeugsamen Mann aufweisen kann, den kein Anderer in ihm gefunden hätte, als der Dichter allein, der es weiss, dass jede seiner Gestalten im tiefsten Grunde der Seele ein unauslöschliches Adelsgepräge trägt.

IV.

Den Schriftstellern, die, wie Spielhagen z. B., am häufigsten bei den Kämpfen des Bewusstseins und des Willens verweilen, und die am liebsten die grossen socialen und politischen Conflicte schildern, werden selbst-

verständlich die Männerfiguren besser gelingen als die Frauen. Ein Mannescharakter wie Leo in dem Romane „In Reih' und Glied" sucht seines Gleichen, aber eine ebenso vorzügliche Frauengestalt hat Spielhagen nicht gezeichnet. Der dagegen, dessen Geist den Adel und die Anmuth des unmittelbar Natürlichen, die sichtbare und seelische Schönheit sucht, wird selbstverständlich lieber und besser Frauen schildern, als Männer. Hierin ist Heyse seinem Meister Goethe ähnlich. In fast allen seinen Productionen steht der Frauencharakter im Vordergrunde, und die männlichen Gestalten dienen hauptsächlich dazu, ihn hervorzuheben oder zu entwickeln. Da die Frauennatur in der Liebe ihr verborgenes Wesen entfaltet und die schönste Blüthe treibt, da in der Liebe die Natur als Natur durch tausend Illusionen zum Geist geadelt wird, so verherrlicht Heyse vorzugsweise die Liebe des Weibes. Er feiert die Liebe und er feiert das Weib, aber es ist seine höchste Freude, diese beiden Grossmächte im Kampfe mit einander darzustellen. Denn wenn die Liebe siegt, wenn sie als die Macht erscheint, deren Gebot das Frauenherz nicht Trotz zu bieten vermag, strahlt sie, den Widerstand überwältigend, wie eine Allmacht, und indem sie die Wirkung hat, dass das Weib unter ihrem Einflusse, im Trotz gegen sie, im Kampf wider sie, von ihr beseelt, sich im ganzen Stolz ihres Geschlechtes zusammenrafft, verleiht die Liebe ihr jene aristokratische Schönheit, welche Heyse am besten darstellt.

Der angeborne Mädchenstolz ist für Heyse das Schönste in der Natur. Eine ganze Gruppe seiner Novellen könnte die Ueberschrift „Mädchenstolz" führen. Kierkegaard nennt irgendwo das Wesen des Weibes eine Hingebung, deren Form Widerstand ist. Dies ist wie aus Heyse's Herzen gesprochen, und dieser Widerstand ist es, der als Merkmal der adeligen Natur

ihn interessirt und bezaubert. Es ist das ewig Festungsartige im weiblichen Gemüth, das ihn fesselt, das Sphinxartige, dessen Räthsel er immer wieder errathen muss. Der süsse Kern ist doppelt süss in seiner harten Schale, der feurige Champagner doppelt heiss in seiner Umwallung von Eis. Es liegt um die weibliche Natur, wie Heyse sie schildert (von L'Arrabbiata bis Julie und Irene im „Paradies") ein Eispanzer, der verbirgt, abweist, irre führt, zerbricht und schmilzt. Die Frau behauptet ihren Adel, indem sie so lange wie möglich sich weigert, ihr Ich aus den Händen zu geben, indem sie den Schatz ihrer Liebe aufspart und aufbewahrt. Sie erhält sich ihren Adel, indem sie ihr Ich ausschliesslich in die Hände eines Einzigen legt und der übrigen Welt gegenüber abweisend dasteht. Sie ist keiner blinden Macht unterworfen. Ist der Mädchenstolz gebrochen und besiegt, so findet sie sich selbst auf der anderen Seite des Schlundes, und gibt sich frei, naturfrei möchte ich sagen. Nie kommt bei Heyse eine Verführung vor; wird eine solche ein einziges Mal als vergangenes Ereigniss erwähnt („Mutter und Kind"), so dient sie nur dazu, die stolze Selbstbehauptung und die ebenso stolze, bewusste Selbsthingebung in das schärfste Licht zu stellen.

Diese Selbstbehauptung, diese Widerstandskraft (Rabbia) wird in der Schilderung auf's mannichfaltigste variirt: Atalante in dem Drama „Meleager" hat die ganze frische Wildheit des Amazonentypus; sie zieht das Leben und das Spielen in der freien Natur, Wettlauf, Speerkampf und das Geschäft des Waidwerks weichlicher Zärtlichkeit und schmeichelnder Liebkosung, den Siegeskranz dem Brautkranze vor. In Syritha wird die erste Schamhaftigkeit, die aufgescheucht von der Hochzeit entflieht, geschildert; in L'Arrabbiata der Mädchenstolz, der es weiss, wie nahe bei der schüchternen Bitte in der Seele

des Mannes das rohe Verlangen liegt; im Mädchen von Treppi die instinctive Weigerung der Jungfräulichkeit; in Marianne („Mutter und Kind") der Frauenstolz, der bei dem sogenannten gefallenen Weibe sich unter dem Gefühl der unverschuldeten Schmach verdoppelt; in Madeleine („Die Reise nach dem Glück") das Pflichtgefühl gegen den von Kindheit an eingeprägten Sittlichkeitsbegriff; in Lore („Lorenz und Lore") das Schamgefühl des jungen Mädchens, dem Angesichts des Todes das Liebesgeständniss entschlüpft ist; in Lottka die melancholische Verschlossenheit im Gefühl angeerbter Erniedrigung; im schönen Kätchen der verzweifelte Unwille darüber, Allen zu gefallen, welcher alle Bewunderer und die eigene Schönheit zum Kukuk wünscht; in Lea die Scheu des entwickelten und reservirten Weibes, ihre Schwäche ahnen zu lassen; in Toinette der Abscheu des eingefrorenen Herzens, eine Leidenschaft zu heucheln, die es noch nicht fühlt; in Irene die Sittenstrenge einer kleinen Prinzessin; in Julie die Kälte einer Cordelianatur — bis der Augenblick kommt, da alle diese Bande gesprengt werden, da alle diese Herzen flammen, da der Männerhass der Amazone und die Schüchternheit des Mädchens und die Schamhaftigkeit der Jungfrau und der Stolz der Frau und die Pflicht der Strengerzogenen und die Schwermuth der Erniedrigten und die Hülle der Schneekönigin, Alles, Alles als Holz eines einzigen ungeheuren Scheiterhaufens in süssem Rauch auf dem Altare des Liebesgottes aufgeht.

Denn nicht im Widerstande, der nur Form und Schleier ist, sondern in der Hingebung sieht Heyse das Wesen des Weibes und ihre wahre Natur; und Naturanbeter, wie er ist, preist er Eros als den Unwiderstehlichen, der alle Schranken durchbricht. Das Weib bereut es nie, sich seiner Macht unterworfen zu haben, aber es

kann seinen Trotz bereuen. Bettina sagt irgendwo in ihren Briefen ungefähr so: „Die Erdbeeren, die ich pflückte, hab' ich vergessen, aber die, welche ich stehen liess, brennen mir noch auf der Seele." Heyse hat mehr als eine Variation dieses Themas gegeben: nachdem das Mädchen von Treppi sieben Jahre hindurch ihre jugendliche Sprödigkeit bereut hat, überwindet sie, als der Geliebte durch einen Zufall wieder in ihr Dorf kommt, kraft einer begeisterten und abergläubischen Ueberzeugung von der Macht und dem Recht ihrer Liebe, alle äusseren und inneren Hindernisse, die sich ihrem Glücke in den Weg stellen, sogar die Gleichgültigkeit und die Kälte des Zurückgekehrten. Madeleine in der „Reise nach dem Glück" hat, wie oben erwähnt, in einer Nacht ihren Geliebten von ihrer Thür fortgewiesen, und da er in der Finsterniss wegreisen muss, ist er mit dem Pferde gestürzt und auf der Stelle gestorben. Die Reue über ihren Trotz gegen die Liebe lässt ihr keine Ruhe: „Was half mir meine Tugend?" sagt sie; „sie war heil und ganz, und durchaus nicht fadenscheinig, und doch fror mich darin bis in's innerste Herz" [1]. Doch nicht genug damit, dass sie es bereut, der conventionellen Moral gefolgt zu sein: das Bild des Todten verfolgt sie Jahr aus Jahr ein; eifersüchtig scheint er über sie zu wachen. Jedes Mal in ihrem Leben, wenn sie glaubt, das Geschehene vergessen und das Glück auf's neue finden zu können, hört sie den Finger des Todten an die Thür klopfen, wie er klopfte in der Nacht, als er abgewiesen wurde. Streng straft Eros den, der nicht auf seinem Altare opfert. Und Heyse führt in anderen Dichtungen diesen Gedanken noch weiter aus. Hier hat der abgewiesene Liebhaber den Tod doch nur als zufällige Folge der Strenge gefunden, welche die

[1] G. W. V, 197.

Wahrheit und den nur bedingten Werth dieser Gesetze darzustellen, Fälle zu erdichten, wo sie auf solche Weise übertreten werden, dass die Ausnahme gegen die Regel Recht zu haben scheint, und sogar der verhärtetste Spiessbürger sich bedenken wird, hier zu verurtheilen. In seiner Besorgniss, der Ausnahme volles, unumstössliches Recht zu geben, hat Heyse bisweilen — wie in seinem ersten, in die gesammelten Werke nicht aufgenommenen, Drama „Francesca von Rimini" — völlig barocke Ausnahmen aufgesucht; aber durchgehends ist es sein Bestreben, den Fall so mit Pallisaden zu umzäunen, dass kein Sturmlauf der gewöhnlichen Moral diese Schutzwehr umstürzen könne. Wenn Goethe Egmont und Clärchen zusammenführt, stellt er das Verhältniss nicht dar, als ob es einer Entschuldigung bedürfe; das Verhältniss wird durch seine Schönheit vertheidigt. Heyse, der minder grossartige, ebenso vorsichtige als kühne Dichter, hat immer ein Auge auf die conventionelle Moral geheftet und bestrebt sich stets, sie zu versöhnen, entweder dadurch, dass er ihr so zu sagen Recht gibt in allen andern Fällen, als eben diesem einen, wo ihre Uebertretung unvermeidlich war, oder dadurch, dass er das Vergehen wider die Sittenlehre sühnt, indem die Persönlichkeit mit Wissen und Willen das verbotene Glück um einen so hohen Preis erkauft, dass es so theuer bezahlt keinen Philister locken würde.

In „Francesca von Rimini" liegt der Fall so: Lanciotto ist hässlich, roh und verderbt, sein Bruder Paolo edel und schön. Lanciotto entbrennt leidenschaftlich für Francesca. Durch Bruderliebe zu dem durchaus unwürdigen Lanciotto verleitet, hat sich Paolo dazu missbrauchen lassen, nicht nur als Liebeswerber, sondern sogar auf dem Hochzeitstage als Bräutigam verkleidet, den Bruder zu vertreten, welcher befürchtet, dass seine Häss-

lichkeit nie das Jawort des Mädchens erringen könne. Erst im Dunkel des Brautgemachs wagt Lanciotto sich seiner Braut zu nähern. Aber auch Paolo liebt Francesca, wie sie ihn wieder liebt. Es ist also kein Wunder, dass die junge Frau, als sie den plumpen Betrug entdeckt, dessen Beute sie geworden, sich durch die Liebkosungen ihres Gatten entehrt fühlt, und weit entfernt davon, ihre Liebe zu Paolo als Sünde zu betrachten, sie als berechtigt und heilig ansieht.

> Der Kuss von Deinem Munde war die Hostie
> Die den entehrten Mund mir neu gereinigt.

Um seine Verschanzung recht tüchtig zu bauen, hat also der Dichter in dieser naiven Jugendarbeit sich den unmöglichsten, an den Haaren herbeigezogenen Fall construirt; denn was kann ungereimter sein, als dass Paolo aus purer einfältiger Gutmüthigkeit gegen einen verächtlichen Bruder seine Geliebte dem gemeinsten Betruge preisgibt, der noch dazu sein eigenes Lebensglück vernichtet. Aber man findet in diesem grellen Beispiel den Typus, nach welchem in Heyse's so zahlreichen späteren tactvollen und feinen Arbeiten die moralische Collision construirt wird. Ich greife auf's Gerathewohl einige Beispiele heraus: in „Beatrice" ist die gesetzliche Ehe, welche die Liebesgeschichte durchbricht, eine Zwangsehe, ebenso unheilig wie die Ehe Francesca's, obschon besser motivirt. In „Cleopatra" wehrt der junge Deutsche sich so hartnäckig gegen die Liebe der schönen Aegypterin, wie Graf Wetter von Strahl bei Kleist sich gegen die Leidenschaft des Käthchens von Heilbronn. Erst als die Sehnsucht nach ihm Cleopatra dem Tode nahe bringt, entsteht zwischen ihnen das Liebesverhältniss. Die stolze Gabriele, in der Novelle „Im Grafenschlosse", lässt sich erst dann zu ihrer „Gewissensehe" mit dem Grafen überreden, als er sein

„Kinder der Welt" seinen Zeitgenossen es eindringlich an's Herz legte, dass die Moralität des Einzelnen nicht von seinen metaphysischen Ueberzeugungen abhänge, hat im „Paradiese" lehren wollen, dass die Reinheit und Würde eines Liebesverhältnisses sich nicht nach dem äussern Sittengesetze beurtheilen lasse, sondern dass die Liebe ausserhalb und innerhalb der Ehe wahr und unwahr, sittlich und unsittlich sein könne. Auf den Adel des Herzens kommt bei ihm Alles an.

V.

Ich habe schon gesagt, dass Heyse als Dichter unmittelbar von Eichendorff ausgeht. Wie der Held in seiner Novelle „Ein Abenteuer", scheint er in seinen ersten Wanderjahren sich den romantischen „Taugenichts" zum Begleiter erwählt zu haben. Wo er in einer seiner Novellen (Lottka) sich selbst als Jüngling einführt, singt er in der Eichendorff'schen Tonart, und man erkennt, dass er sehr früh die romantischen Melodien mit seltener Geläufigkeit nachgepfiffen. In der Sammlung romantischer Kindermärchen, die er als Schüler unter dem Titel „Der Jungbrunnen" herausgab, ist Musje Morgenroth ein leiblicher Bruder des berühmten Eichendorff'schen Helden. Das Buch ist die Arbeit eines Kindes, hat aber doch ein gewisses Interesse, da es den ersten Standpunkt des Dichters bezeichnet. Man sieht auch daraus, mit welchen Gaben er von Anfang an ausgerüstet war: die knabenhafte aber nie geschmacklose Prosa fliesst leicht, und die Verse, die bedeutend höher stehen, sind mit all' ihren Nachklängen unaffectirt, sicher geformt und frisch. Er singt nach, aber er singt rein; es ist die gewöhnliche romantische Tonart, aber mit jugendlicher Frische und Anmuth

angeschlagen. In den Flegeljahren naiv zu produciren, heisst schon ein Phänomen sein, und die ungewöhnliche angeborne Herrschaft über die Sprache sichert den dichtenden Schüler gegen Forcirtheit und Manier. Der, wie es scheint vom Vater, dem bekannten Philologen, ererbte Sprachsinn entwickelt sich bei dem Sohne zu einer Sprachfertigkeit, einer Leichtigkeit, mit Worten und Rhythmen umzuspringen, die schon im ersten Jünglingsalter nicht weit von Virtuosität entfernt war. Diese fast Rückertsche Sprachfertigkeit bedingte als ein Grundelement in Heyse's Begabung die übrigen Eigenthümlichkeiten, die er nach und nach entwickelt hat. Er sang von Anfang an, nicht weil er mehr auf dem Herzen hatte, als alle Uebrigen, sondern weil es ihm weit natürlicher und leichter als Andern fiel das auszusagen, dessen sein Herz voll war. Da nicht starke innere Umwälzungen oder eingreifende äussere Begebenheiten erforderlich waren, um seine Lippen zu öffnen, wie sonst wol, um die Erzeugungslust derer zu wecken, denen die Formfindung schwierig ist und denen es nur in den Augenblicken der Leidenschaft gelingt, die Schätze des Innern an's Tageslicht zu heben, so blickte er nicht nach Innen, sondern nach Aussen, grübelte nur wenig über sein Ich, seinen Beruf und seine Fähigkeiten, sondern sich wohl bewusst, dass er in seiner Seele einen klaren Spiegel trug, der aus der Umgebung Alles auffing, was ihn ansprach, liess er mit der Empfänglichkeit und dem Schaffensdrange eines bildenden Künstlers den Blick nach allen Seiten umher schweifen.

Eines bildenden Künstlers, sagte ich; denn nicht lange fuhr er fort, die romantische Musik anzustimmen. Er hat selbst gesagt:

Schön ist romantische Poesie,
Doch was man nennt beauté de nuit.

Die rechten Männer, meint Heyse, verstehen ihre Gedanken à jour zu fassen, und er ist in allzu hohem Grade ein Sonnenkind, als dass er im romantischen Zwielicht hätte stehen bleiben können. Lyriker war er überhaupt nicht, und die Romantik hatte naturgemäss und nothwendig ihre Stärke in der Lyrik. Die Naturumgebungen flössten ihm auch kein selbständiges poetisches Interesse ein; eine solche Frische des Meeres und der Landschaft, wie sie z. B. die dänischen Novellen Blicher's überhaucht, wird man in den seinen nicht finden; er ist kein Landschafter und hat stets die Landschaft nur als Hintergrund benutzt. Was am ersten und frühesten seinem Blicke begegnete, sobald er genug entwickelt war um mit eigenen Augen zu sehen, war der Mensch; und wolgemerkt, nicht der Mensch als eine von Organen bediente Intelligenz, oder als ein auf zwei Beinen gehender Wille, oder als psychologische Merkwürdigkeit, sondern als plastische Gestalt. Zu allererst hat er, nach meiner Auffassung, ganz wie der Bildhauer oder der Gestaltenmaler, sobald er seine Augen schloss, seinen Gesichtskreis mit Conturen und Profilen bevölkert gesehen. Schöne äussere Formen und Bewegungen, die Haltung eines anmuthigen Kopfes, eine reizende Eigenthümlichkeit in Stellung oder Gang haben ihn ganz auf dieselbe Weise beschäftigt, wie sie den bildenden Künstler erfüllen, und sind von ihm mit derselben Vorliebe, ja bisweilen fast mit technischen Ausdrücken wiedergegeben worden. Und nicht nur der Erzähler, auch die auftretenden Personen fassen oft genug auf dieselbe Weise auf. So sagt z. B. die Hauptperson in der Novelle „Der Kreisrichter": „Die Jugend hier ist gesund, und das ist in jungen Jahren die halbe Schönheit. Auch haben sie noch Race. Achten Sie auf die feine Form der Köpfe und die zarte Bildung der Schläfen, und im Gang und Tanz und Sitzen die

natürliche Anmuth [1]." Ein schlagendes Beispiel dieser Art des Dichters zu sehen, findet man in der Novelle „Die Einsamen", wo sein Missmuth darüber, mit den Mitteln seiner Kunst nur so unvollkommen malen zu können, folgendermaassen zu Worte kommt: „Nur den Umriss! wüthete er vor sich hin, ein paar Dutzend Linien nur! Wie sie auf dem Eselchen einhertrabt, das eine Bein über den Rücken des Thieres, flach und sicher ruhend, das andere mit der Spitze des Fusses fast den Boden streifend; und den rechten Ellenbogen auf das ruhende Knie niedergestützt, die Hand leicht unter dem Kinn, mit der Halskette spielend, das Gesicht hinausgewendet nach dem Meer; welche Last schwarzer Flechten im Nacken! Es leuchtet roth darin; ein Korallenschmuck — nein, frische Granatblüthen. Der Wind spielt mit dem lose angeknüpften Tuch; wie dunkel brennt die Wange, und wie viel dunkler das Auge [2]!"

Es sind solche Bilder plastische Figuren, einfache malerische Situationen, mit denen die Phantasie Heyse's von Anfang an operirt hat, und die ihren einen Ausgangspunkt bilden. Und ob man noch so sehr fühlt, wie viel vernünftiger es ist, einen Dichter zu schildern als ihn zu loben, so kann man doch nicht einen Ausbruch der Bewunderung darüber zurückhalten, wie vorzüglich es überall Heyse gelungen ist, seine Gestalten, freilich besonders die Frauengestalten, dem Auge darzustellen. Er gehört nicht zu der beschreibenden Schule, er charakterisirt nicht weitläufig, weder wie Balzac noch wie Turgenjew, sondern schildert mit wenigen Zügen; aber seine Gestalten bleiben uns doch in der Erinnerung, und aus dem sehr einfachen Grunde, weil sie alle Styl

[1] G. W. VI, 40.
[2] G. W. VI, 5.

Mangel, dass nichts in ihr geschieht. Die Novelle ist bei Heyse nicht ein kleines Zeitbild oder Genrebild; es geschieht Etwas, und es geschieht immer etwas Unerwartetes. Die Handlung ist in der Regel so angelegt, dass an einem gewissen Punkt ein unvorhergesehener Umschlag eintritt, eine Ueberraschung, die, wenn der Leser zurückdenkt, sich immer als in dem Vorhergehenden gründlich und sorgfältig motivirt erweist. An diesem Punkt spitzt sich die Handlung zu; hier laufen ihre Fäden in einen Knoten zusammen, aus welchem sie in entgegengesetzter Richtung sich weiter spinnen. Der Genuss des Lesers beruht auf der Kunst, womit der Zweck, den die Handlung erstrebt, gradweise immer mehr und mehr verschleiert und verdeckt wird, bis die Hülle plötzlich fällt. Seine Ueberraschung beruht auf der Gewandtheit, mit welcher er anscheinend mehr und mehr von dem gerade über dem Ausgangspunkt liegenden Endpunkte entfernt wird, bis er schliesslich entdeckt, dass er in einer Spirallinie geführt worden ist und sich direkt über dem Punkte, wo die Erzählung anfing, befindet.

Heyse hat selbst in der Einleitung zu seinem „Deutschen Novellenschatz" sich über das Princip ausgesprochen, dem er in der Novellencomposition huldigt. Hier, wie in der Einleitung zur „Stickerin von Treviso", macht er denen gegenüber, die das ganze Gewicht auf Styl und Vortrag legen wollen, darauf aufmerksam, dass die Erzählung als Erzählung, was Kinder die Geschichte nennen, doch die nothwendige Grundlage der Novelle ist und bleibt und ihre eigenartige Schönheit hat. Er betont, dass er nach seiner Aesthetik der Novelle den Vorzug gebe, deren Grundmotiv sich am deutlichsten abrundet und — mehr oder weniger gehaltvoll — etwas Eigenartiges, Specifisches schon in der ersten Anlage verräth. „Eine starke Silhouette", fährt er fort, „dürfte dem, was

wir im eigentlichen Sinn Novelle nennen, nicht fehlen [1]." Mit dem Ausdruck Silhouette meint Heyse den Grundriss der Geschichte, wie eine gedrängte Inhaltsangabe ihn nachweist, und er veranschaulicht durch ein treffendes Beispiel und eine treffende Bezeichnung seinen Gedanken. Er führt die Inhaltsangabe einer Novelle Boccaccio's an:

„Federigo degli Alberighi liebt, ohne Gegenliebe zu finden; in ritterlicher Werbung verschwendet er all' seine Habe und behält nur noch einen einzigen Falken; diesen, da die von ihm geliebte Dame zufällig sein Haus besucht und er sonst nichts hat, ihr ein Mahl zu bereiten, setzt er ihr bei Tische vor. Sie erfährt, was er gethan, ändert plötzlich ihren Sinn und belohnt seine Liebe, indem sie ihn zum Herrn ihrer Hand und ihres Vermögens macht."

Heyse hebt hervor, dass in diesen wenigen Zeilen alle Elemente einer rührenden und erfreulichen Novelle liegen, in der das Schiksal zweier Menschen durch eine äussere Zufallswendung, die aber die Charaktere tiefer entwickelt, auf's liebenswürdigste sich vollendet, und er fordert darum auch den modernen Erzähler auf, selbst bei dem innerlichsten oder reichhaltigsten Stoffe sich zuerst zu fragen, wo „der Falke" sei, das Specifische, das diese Geschichte von tausend andern unterscheidet.

Er hat in der Forderung, die er an die Novelle richtet, insbesondere die Aufgabe charakterisirt, die er sich selbst gestellt und die er erfüllt hat. Er zieht den bizarren Fall dem typisch alltäglichen vor. Man kann in der Regel so sicher sein in seinen Prosaerzählungen einen „Falken" zu finden, wie jener Untersuchungsrichter es war, hinter jedem Verbrechen eine Frau zu entdecken. In „L'Arrabbiata" ist der Biss in die Hand der „Falke",

[1] Heyse und Kurz, Deutscher Novellenschatz. Bd. I, S. XIX.

VII.

Indessen, so willfährig ich bin, die Bedeutung jenes scharfen Profils als individuelles Merkmal der Heyse'schen Novelle und die Bedeutung desselben für die Novelle als Kunstart anzuerkennen, so schwer fällt es mir, dasselbe als entscheidende Norm für die Schätzung der einzelnen Erzählung gelten zu lassen.

Die Novelle ist ja, wie jedes Kunstwerk, ein Organismus, in welchem schöne, von einander relativ unabhängige Verhältnisse höchst verschiedener Art zum Totaleindrucke beitragen. Wir verweilten bei den Charakteren und der Handlung; der Styl ist das dritte Element. Nach meiner Ueberzeugung sind diese drei Elemente einander nicht untergeordnet, sondern nebengeordnet, und jedes von ihnen bereitet, wenn es zur Meisterschaft entwickelt ist, dem Leser einen gleich vollkommenen Genuss.

Ganz gewiss kann, wie Heyse hervorhebt, die einseitige Entwicklung des Vortrags zu geistreichen Capriccios ohne Thema führen; wer aber allzu grosses Gewicht auf „die Geschichte" legt, kann ja auf der anderen Seite der blosen Unterhaltungsliteratur verfallen.

„Frühlingsfluthen" von Turgenjew ist eine Novelle, deren Handlung unbefriedigend verläuft — den Styl im engeren Sinne kann ich nicht beurtheilen, da ich die Erzählung nicht in der Originalsprache las — aber bedeutet dieser Mangel viel bei einem solchen Meisterwerk individueller Charakterzeichnung? Wiegt die Schilderung der italienischen Familie nicht an und für sich jede Unvollkommenheit in der Motivirung der Begebenheiten auf? Was thut es, dass der Leser vielleicht sich den Schluss lieber anders vorstellt und nicht zum zweiten

Wort, das nicht zur Sache gehört. Alles ist hier lebendiges Leben, jede stylistische Wendung tiefgefühlt und durchsichtig; die kämpfende Seele des Schreibenden liegt offen vor dem Leser. Die Situationen sind unbedeutend und alltäglich; keine bengalische Beleuchtung, nicht einmal in einem Schlusstableau. Aber diese merkwürdigen, unglaublich schönen, naturwidrig leichten, nervös leidenschaftlichen Terzinen, welche fragen und antworten, scherzen, singen und klagen, verleihen der schauspielartig natürlichen, beherrscht verliebten, blasirt koketten Heldin und der Leidenschaft, die sie einflösst, einen solchen Reiz, dass keine spannende Geschichte mit Wende- und Angelpunkt fesselnder sein könnte. Zum Abschluss tönen diese herrlichen Terzinen, welche durch die Behandlung ein ganz neues Versmaass geworden sind, ebenso überraschend, wie genial und kühn, in die Accorde dreier naturfrischer Ritornelle aus. Allen Theorien zum Trotz behauptet eine Dichtung, wie diese, ihren Platz.

Es will mich überhaupt bedünken, als mache Heyse sich einen unrichtigen Begriff von der Bedeutung des poetischen Styls. Theoretisch fürchtet er dessen selbständige Entwickelung und mag keine Werke, die „lauter Vortrag und Styl" sind. Nichtsdestoweniger hat er in Gedichten wie „Das Feenkind" und noch mehr in einem Gedichte wie „Frauenemancipation" selbst solche Productionen geliefert. Das erste von diesen Gedichten ist fein und graciös, aber der Scherz dauert reichlich lange — von Schlagsahne isst man nicht gern allzu viel; das andere, dessen Tendenz übrigens die beste ist, leidet an einer Plauderhaftigkeit ohne Salz. Aber ein ausgeprägter Styl ist ja auch nicht dasselbe, wie die formelle Virtuosität des Vortrags. Dass ein Sprachkünstler wie Heyse, der Uebersetzer Giusti's, der Troubadours, der italienischen und spanischen Volkslieder, diese im vollsten

Maasse besitzt, versteht sich von selbst. Allein der in Wahrheit künstlerische Styl ist nicht die formelle Anmuth, die sich gleichmässig über alles verbreitet: Styl im höchsten Sinne des Wortes ist Durchführung, in allen Punkten durchgeführte Form. Wo Sprachfarbe, Ausdruck, Diction, persönlicher Accent noch eine gewisse abstracte Gleichartigkeit haben, wo es nicht gelungen ist, in jedem Moment den Charakter sich in allen diesen äusseren Formen abspiegeln zu lassen, da hängt die sprachliche Draperie, aus wie leichtem Gewebe sie auch bestehen mag, steif und todt um die Persönlichkeit des Sprechenden. Der vollkommene moderne Styl dagegen umschliesst diese, wie das Gewand den griechischen Redner, die Haltung des Körpers und jede Bewegung hervorhebend. Der virtuosenhafte Vortrag kann, selbst wenn er „glänzend" ist, traditionell und trivial sein; der echte Styl ist das nie. An der Erzählungsweise in Heyse's Novellen habe ich nicht viel auszusetzen; seine dramatische Diction dagegen spricht mich nicht so an.

Mancher wird vielleicht meinen, wenn einige der historischen Dramen Heyse's nicht die Anerkennung, wie seine Novellen, gewonnen haben, so liege es daran, dass sie zu wenig Handlung und zu viel Styl besitzen. Wenn das Wort Styl aber verstanden wird, wie ich es hier bestimmt habe, so muss man gewiss eher sagen, dass ihre Jambenform abgetragen war und dass sie nicht Styl genug haben. Die Diction in „Elisabeth Charlotte" z. B. trägt weder hinlänglich die Farbe des Zeitalters, noch der Person, welche spricht. Man vergleiche nur die hinterlassenen derben Memoiren der Prinzessin. Der Dichter hat bei seiner fabelhaften Fertigkeit, sich in jedes poetische Genre hinein zu finden, ein Drama ebenso leicht zu Stande zu bringen, wie er eine Geschichte erzählt, sich die Arbeit etwas zu bequem gemacht. Die kleine

Tragödie „Maria Moroni", die unter den Schauspielen den Novellen am nächsten steht, könnte sowol durch Plan wie durch Charakterzeichnung den italienischen Dramen Alfred de Musset's, an die es erinnert, würdig zur Seite stehen, wenn sie in der Sprachfarbe nicht so viel trockener wäre. Der Dialog Musset's funkelt nicht nur von Witz, sondern lodert zugleich von Innigkeit und Leben. Heyse ist in seinen Dramen nicht so persönlich mit seiner ganzen Seele an jedem Punkte zugegen gewesen. Aber dies: „an jedem Punkte" ist der Styl.

Wie ich also wegen der Vorzüglichkeit des Vortrags den „Salamander" unter den versificirten Novellen am höchsten schätze, so würde ich um der Idee willen unter den Prosaerzählungen dem „Letzten Centaur" einen hohen Platz geben, obwol diese Novelle ebenfalls zu denen gehört, die der Definition am fernsten stehen. Es handelt sich in ihr, nämlich nicht um eine Begebenheit oder einen Conflict in einem bestimmten Lebenskreise, nicht um einen besonderen psychologischen Fall, überhaupt nicht um ein Stück Leben, sondern um das Leben selbst; sie lässt gleichsam das ganze moderne Leben in einem engen Rahmen sich abspiegeln. Ein Schuss in das Centrum ist so erquickend. Warum es leugnen? Der peripherische Charakter in einzelnen anderen Arbeiten Heyse's ist Schuld daran, dass sie weniger interessiren. Wenn man eine lange Reihe Novellen durchgelesen hat, kann man nicht wol umhin, sich nach Kunstformen zu sehnen, die bedeutungsvollere, allgemeingültigere Ideen und Probleme in poetische Form fassen.

VIII.

Heyse's Dramen sind höchst verschiedenartig: bürgerliche Tragödien, mythologische, historisch-patriotische Schauspiele von sehr verschiedener Kunstrichtung; sein Talent ist so biegsam, dass er sich an jede Aufgabe wagen darf. Einen starken Drang zum Historischen hat Heyse nicht gehabt; die historischen Dramen sind alle aus einem patriotischen Gefühl entsprungen und wirken am meisten durch dies Gefühl. Die für den Dichter bezeichnendste von diesen Dramengruppen ist die, welche antike Stoffe behandelt. Zu der Zeit, da man überall in dem höheren Schauspiel politische moderne Action verlangte, hat man in Deutschland über diese Beschäftigung mit altgriechischen und römischen Stoffen unverständig lamentirt oder gespottet. Man fragte, was in aller Welt den Dichter und uns an einem Gegenstande, wie der Raub der Sabinerinnen oder Meleager oder Hadrian, zu interessiren vermöchte. Für den, welcher kritisch liest, ist es klar genug, was Heyse zu diesen Sujets hat hinziehen können. Sie verkörpern ihm seine Lieblingsideen über Frauenliebe und Frauenloos, sein eigenes Wesen spiegelt sich in ihnen. Wer das warmblütige Drama „Meleager" mit Swinburne's „Atalanta in Kalydon," das denselben Stoff behandelt, vergleichen will, wird zu manchen interessanten Beobachtungen über die Eigenthümlichkeit der beiden Dichter Anlass finden. „Hadrian" hat wol am meisten die Kritik verwirrt. Was den Dichter zu einem uns so fremdartigen, noch dazu an die Schattenseiten des antiken Lebens erinnernden Verhältnis, wie dem zwischen Hadrian und Antinous locken könnte, schien fast unbegreiflich. Ich für meinen Theil schätze unter Heyse's Dramen

„Hadrian" am höchsten, und zwar weil dies Stück das persönlichste und am tiefsten empfundene ist. Ich habe diese Tragödie von dem jungen, schönen Aegypter, der, vom Weltbeherrscher so leidenschaftlich geliebt, von aller Herrlichkeit und Pracht des Hofes umgeben, frei in jeder Hinsicht, nur an seinen kaiserlichen Bewunderer gebunden, nach vollständiger Freiheit schmachtet — ich habe diese Tragödie nicht lesen können, ohne an einen gewissen jungen Dichter zu denken, der, schon in frühester Jugend an einen süddeutschen Hof berufen, bald der Liebling eines liebenswürdigen und verständigen Königs, als Günstling des Glückes beneidet ward, während er doch heimlich in manchem Augenblick sich weit weg vom Hofe wünschte und in mancher gebundenen Stunde es fühlte, wie wenig selbst die Gunst des besten Herrn die Freiheit des ganz Unbeschützten, aber ganz Unabhängigen aufwiegt.

In diesem Drama ist ausnahmsweise alles Scenische von der höchsten Wirkung. Die eigentliche Ursache, warum Heyse bei seiner grossen Befähigung für die Bühne doch sonst nicht entschieden durchdringen konnte, ist ohne Zweifel die, dass er das eigentliche deutsche Pathos, das Schiller'sche, nicht besitzt. Erst wenn ein Pathos gebrochen, wenn das Pathetische halb pathologisch ist, vermag er es mit voller Originalität zu behandeln. Das eigentliche dramatische Pathos aus voller Brust wird bei ihm leicht unkünstlerisch-national, patriotisch und ein bischen alltäglich. Hierzu kommt, dass die Darstellung der eigentlich männlichen Action nicht seine Sache ist. In wie hohem Grade er auch in seiner Poesie über die passiven Eigenschaften des Männlichen, wie Würde, Ernst, Ruhe, Unverzagtheit, gebietet, es fehlt doch ihm, wie Goethe, ganz das active Moment. Ein kräftig eingreifendes Handeln, das ein Ziel verfolgt, ist so wenig der Kern seiner Dramen,

wie seiner Novellen und Romane. Kommt ab und zu eine energische Handlung vor, so geschieht sie aus Verzweiflung: das Individuum ist in eine Enge getrieben, wo es keinen andern Ausweg erblickt als den, das Aeusserste zu wagen. (Man vergleiche die Handlung des jungen Försters in „Mutter und Kind", als er den Sohn seiner Geliebten raubt, oder die Entführung in „Das Bild der Mutter".) Im „Paradiese" ist die Scene, wo Jansen in seiner Erbitterung über all' die Halbheiten, in denen er sein Leben verbracht hat, die Modelle seiner Heiligen zu Scherben schlägt, ein gutes Beispiel. Es war unmännlich von Jansen, eine Heiligenfabrik zu unterhalten — die ganze Idee ist als flüchtiger Scherz unterhaltend, lässt sich aber nicht festhalten, ohne den Charakter zu entstellen — es ist indess noch unmännlicher, ja weibisch gehandelt, seinen Zorn über die todten Gypsgestalten ausgehen zu lassen. Obwol nun aus dem angeführten Grund der eigentliche dramatische Nerv wol immer Heyse's Arbeiten fehlen wird, sind die Hindernisse, die sich dem entscheidenden Erfolg des Dichters auf der Bühne in den Weg stellen, nicht so bedeutend, dass er sie nicht mit der Zeit überwinden und einen scenischen Triumph feiern könnte. Vorläufig ist er vor einigen Jahren zur allgemeinen Verwunderung in einer Dichtungsart aufgetreten, die ihm ganz fern zu liegen schien, in der er aber in kurzer Zeit einen grossen Erfolg errang.

Es ist noch in frischer Erinnerung, welches Aufsehen die „Kinder der Welt" in Berlin erweckten, als der Roman zuerst in der „Spener'schen Zeitung" erschien. Man sprach einen Monat lang überall von diesem Feuilleton. Plötzlich hatte der unschuldige, dem Weltleben entfremdete Novellist sich als ein rein moderner Geist enthüllt, der einen philosophischen Roman mit Hölderlin's Worten schloss:

Verlass mit Deinem Götterschilde,
Verlass, o Du, der Kühnen Genius,
Die Unschuld nie!

Man hatte offenbar bisher übersehen, dass durch Heyse's einschmeichelnde Poesie ein heftiger Freiheitsdrang ging, eine völlige Unabhängigkeit von Dogmen und conventionellen Banden. Darum wurde man jetzt viel mehr als es sich gebührte, überrascht. Der Dichter ist von gemischter Herkunft: von seinem germanischen Vater hat er das Positive in seinem Wesen, die Fülle und Schönheit des Gemüthes geerbt, von der Mutter, die Jüdin war, eine kritische Ader. Zum ersten Male wurden beide Seiten seines Wesens dem grossen Publicum offenbart. Es musste eine bedeutende Wirkung auf die Gemüther hervorbringen, dass dieser Fabius Cunctator, der sich so lange von den Problemen der Zeit fern gehalten hatte, jetzt den Augenblick gekommen fühlte, um seine Position unter denen einzunehmen, die den Kampf der Zeit kämpfen. Der Roman ist ein würdiger und vornehmer Protest gegen die, welche noch in unseren Tagen die Denk- und Lehrfreiheit fesseln wollen. Er hat alle Polemik gegen die Dogmen hinter sich. Er lässt alle Hauptpersonen mit klarem Bewusstsein in der Atmosphäre freier Ideen leben, welche die Lebensluft der modernen Zeit ist. Es ist eins von den Werken, welche die Innigkeit eines lange zurückgehaltenen, spät gereiften persönlichen Bekenntnisses haben, und darum eine Lebensfähigkeit besitzen, der keine formelle Ungeschicklichkeit, kein formeller Mangel Abbruch thun kann. Es fehlt dem Buch als erstem Versuche Manches dazu, ein echter Roman zu sein: es gebricht, wie zu erwarten war, dem Helden an Entschlossenheit, an activer Manneskraft; das Buch concentrirt sich nicht um ein einzelnes, absolut herrschendes geistiges Interesse; die

Alles verschlingende Erotik lässt die Idee nicht klar und central, wie sie vom Dichter gedacht ist, hervortreten. Die entscheidende Wendung des Buches scheint bevorzustehen, wo Franzelius nach Balder's Beerdigung auf die Denunciation Lorinser's in's Gefängniss geworfen worden ist. Hier sagt Edwin ausdrücklich[1]: „Sie wollen den offenen Krieg, sie fordern ihn selbst heraus, und es wird nicht eher Frieden geben, bis man ihn ehrlich durchgefochten hat." Aber der offene Krieg bleibt aus, Edwin und die ganze kleine Schaar der Helden des Buches begnügen sich mit der Defensive, und als Edwin endlich mit seinem epochemachenden Werke fertig wird, ist der Roman zu Ende. — In nahem Zusammenhang mit diesem Mangel steht die zu grosse Weichheit der Gefühle in den Partien, die von Balder handeln. Das strenge Beobachten von Maas und Grenze, das Heyse's Novellen auszeichnet, wird hier vermisst. Aber wie wäre es möglich, dass grosse Vorzüge bei einer so umfangreichen Arbeit nicht durch einige Mängel erkauft würden! Nicht allein haben die idealen Frauengestalten hier dieselben Vorzüge, wie in den Novellen: der Dichter hat hier noch dazu sein Gebiet in hohem Grade erweitert; eben die am wenigsten idealen Figuren: Christiane, Mohr, Marquard, sind unübertrefflich. Und welche Strömung echter Menschlichkeit geht durch diesen Roman; welchen Fond echter, allseitiger Bildung enthält er! Es ist nicht nur ein muthvolles, es ist ein erbauliches Buch.

Bei den einzelnen schmutzigen Angriffen, die es seinem Verfasser zugezogen hat, will ich nicht verweilen. Die Denunciationen in ein paar deutschen Winkelblättern interessiren mich nur, weil der norwegische Uebersetzer von Goethe's „Faust" einen dieser Schmähartikel, der

[1] K. d. W. II, 265.

den Inhalt des Buches so wiedergab, als handle es sich darin um lauter roheste Sinnlichkeit, mit einer Einleitung abdrucken liess, die alle norwegischen Familienväter warnte, das Buch über ihre Schwelle kommen zu lassen [1].

Auf einen kleinen Hieb von Frankreich aus musste Heyse füglich gefasst sein. Er kame nicht unverdient; denn die in seinem Roman vorkommenden Aeusserungen über französische Literatur und Geistesrichtung sind ganz

---

[1] Hätte ein Kritiker dieses Schlages nicht seiner Zeit eine „Warnung" vor Goethe's Faust ganz in demselben Style verfassen können: „Der Inhalt dieses unsittlichen Werkes ist folgender: Ein schon ziemlich bejahrter Arzt, Dr. med., ist des Studirens müde und sehnt sich nach fleischlichen Lüsten. Zu dem Ende verschreibt er sich dem Teufel. Dieser führt ihn nach verschiedenen niedrigen Erlustigungen (die z. B. darin bestehen, halbbetrunkene Studenten noch betrunkener zu machen) zu einer jungen Bürgerstochter, die Faust (der Doctor) gleich zu verführen sucht. Ein Paar Rendezvous bei einer alten Kupplerin bahnen ihm den Weg dazu. Da die Verführung aber nicht schnell genug gelingt, gibt der Teufel Faust ein Juwelenkästchen, das er dem Mädchen schenken soll. Ausser Stande, diesem Geschenk zu widerstehen, also nicht einmal verführt, sondern erkauft, ergibt Gretchen sich Faust, und um desto ungestörter mit ihrem Galan zu sein, flösst sie ihrer alten Mutter einen Schlaftrunk ein, der dieselbe tödtet. Nachdem sie dann den Tod ihres Bruders verschuldet hat, bringt sie das Kind, die Frucht ihrer Schande, um. Im Gefängniss singt sie schmutzige Lieder. Dass ihr Verführer sie im Stiche lässt, kann Einen nicht wundern, wenn man seine religiösen Grundsätze vernommen hat. Er ist, wie die Scene, wo seine Donna ihn nach seinem Glauben befragt, deutlich beweist, kein Christ; ja, er scheint nicht einmal an einen Gott zu glauben, obschon er zu allerlei leeren Ausflüchten greift, um seinen absoluten Unglauben zu verdecken. — Da dies lästerliche Buch trotzdem, wie wir zu unserer Verwunderung hören, Leser, ja sogar Leserinnen findet, und in den Leihbibliotheken unserer Stadt eine eifrige Nachfrage erfahren soll, fordern wir alle Familienväter auf, über das Seelenheil der Ihrigen zu wachen, das eine so ruchlose Lectüre um so leichter gefährden kann, als eine glatte, einschmeichelnde Form die unsittlichsten Lehren umhüllt."

im Styl der üblichen deutschen Anschauung gehalten; aber der Hieb hätte ritterlicher und geschickter ausfallen sollen als der, vom Nationalhasse und Selbsterhaltungstriebe dictirte, sehr unedle und beschränkte Artikel von Albert Réville in der „Revue des deux mondes."

Die Freiheit des Gedankens war die Grundidee der „Kinder der Welt"; die Sittenfreiheit ist der Grundgedanke des Romans „Im Paradiese", doch nicht so, dass er unbedingt als Vertheidigungs-Eingabe zu betrachten sei; denn wenn die Gedankenfreiheit als absolut bezeichnet werden kann, ist die Freiheit der Sitten doch nur relativ, und der Dichter hat letzteren nicht mehr als eine relative Freiheit behaupten wollen. „Im Paradiese" ist aber auch ein Werk von ganz anderer Art als der erstere Roman. Schon der Umstand, dass jener im verstandesscharfen Berlin, dieser im heiteren und sinnlichen München vorgeht, deutet den Unterschied an. Während die „Kinder der Welt" ein philosophischer Roman genannt werden konnte, ist „Im Paradiese" eine Art *roman comique,* leicht, graciös und voll mit Ernst gemischten Scherzes. Er hat vielleicht seinen grössten Werth als Psychologie einer ganzen bedeutenden Stadt und als Porträt der gesellschaftlichen und künstlerischen Zustände derselben. Ganz München ist in diesem Buche enthalten, und den Hauptplatz nimmt selbstredend das Künstlerleben der Kunststadt ein. Die Gespräche und Reflexionen über Kunst haben hier nicht den müssigen und abstracten Character, wie in den gewöhnlichen Künstlerromanen; man fühlt, dass es kein Theoretiker, sondern ein Kenner ist, der spricht, und ein wahrer Atelierduft ist über alle diese Partien des Buches verbreitet. Die ganze Aesthetik des Verfassers lässt sich in Ingres' alter Definition zusammenfassen: „l'art c'est le nu".

Was die Schlingung und Composition der Handlung

betrifft, bezeichnet „Im Paradiese“ einen unzweifelhaften Fortschritt. Das Interesse wird hier überall erhalten, und, was mehr ist, es ist immer im Steigen; ein Lob, das man „Kinder der Welt“ nicht spenden konnte. Ab und zu sind nur noch die Mittel, die die Handlung vorwärts bringen, ein wenig ungeschickt benutzt. So ist besonders die ganze Rolle, die der Hund Homo als deus ex machina spielt, etwas stark übertrieben. Er erinnert mit seinem übermenschlichen Scharfblick an jene Löwen, welche die Sculptur der Zopfkunst mit menschlichen und majestätischen Gesichtern darstellte, von Mähnen umrahmt, die in Wirklichkeit Allongenperrücken allzu ähnlich sahen. Doch in deutschen Romanen ist nicht die Handlung, sondern die Charakteristik die Hauptsache, und in fast allen Nebenfiguren offenbart dieses Buch eine ganz neue Seite von Heyse's Talent. Gestalten wie Angelica, Rosenbusch, Kohle, Schnetz haben ein spielendes, mannigfaltiges Leben, das von Heyse's Stylart sonst fast ausgeschlossen war. Heyse's Geist hat mit einem Wort Humor gewonnen, den Humor des reifen Mannesalters, der vierziger Jahre kann man vielleicht sagen; aber einen feinen, weisen, stillen Humor, der die Begabung des Dichters vervollständigt und seinen Farben den ächten Schmelz verleiht.

IX.

Wir haben den Kreis von Ideen und Formen durchlaufen, in welchen dieser Dichtergeist seinen Ausdruck gefunden hat. Wir sahen, wie Heyse zuletzt im Roman den bewegenden Gedanken der modernen Zeit gerecht ward, denen die Novellenform nicht Raum zu geben ver-

mochte. Ich hob indess eine Novelle hervor, die sich durch ihren Grundgedanken nicht weniger auszeichnet, als „Der Salamander" durch den Styl.

Jedes Mal, wenn Heyse es versucht hat, den alten Mythen ein modernes Interesse abzugewinnen, hat er Glück gehabt. Das kleine, reizende Jugendgedicht „Die Furie" gehört zum Besten, was er geschrieben. In einem kleinen Drama „Perseus" (in die gesammelten Werke nicht aufgenommen) hat er eine neue Auslegung des Medusamythus gegeben: er hat mit der armen, schönen Medusa Mitleid gefühlt, der das grausame Schicksal, auf Jedermann versteinernd zu wirken, beschieden ward, und er belehrt uns, dass nur die Eifersucht neidischer Göttinnen auf ihre Liebe zu Perseus Schuld daran ist. Ihr Kopf fällt von der Hand ihres eigenen Geliebten, während sie, um ihm nicht durch den unheilvollen Blick zu schaden, ihr Gesicht in den Sand begräbt. Heyse hat aus dem alten Mythus ein originelles und trauriges Mährchen gemacht. Die Geschichte vom „Centaur" ist heiter und tiefsinnig. Man wundert sich nicht, wenn „Im Paradiese" uns mittheilt, dass diese Novelle den Maler Kohle zu seinen lieblichen Fresken begeistert hat. Der Pilgergang „unserer lieben Frau von Milo", den man als Bild vor seinen Augen zu sehen glaubt, so lebhaft ist die Freske beschrieben, ist als Gedicht mit „dem letzten Centaur" gar innig verwandt. Der letzte Centaur! Das klingt fast wie der letzte Mohikaner! Was weiss Heyse vom letzten Centauren? Wie hat er ihn in eine reguläre Novelle einführen können? O, das geschieht mit vieler Kunst und doch auf die natürlichste Weise. Er zieht erst, so zu sagen, zwei Kreise in einander, dann einen dritten Kreis, und in diesem beschwört er den Centauren herauf. Der erste Kreis ist die Welt der Lebendigen, der zweite die Welt der Todten, der dritte schliesst leicht und natürlich das Reich des

Uebernatürlichen ein. Die Erzählung hebt, wider Heyse's Gewohnheit, rein selbstbiographisch, also mit einem möglichst starken Wirklichkeitselemente, an: der Verfasser kommt eines späten Abends an einer Weinstube vorbei, wo er in seiner Jugend einmal wöchentlich seine liebsten Freunde und Kameraden zu treffen pflegte, und jetzt lässt er diese, welche alle gestorben sind, in der Erinnerung Revue passiren. Dann tritt er in die Weinstube ein, fühlt sich müde, und — plötzlich ist es ihm, als werde er aufgefordert, in dem alten Kreise sich einzufinden, und als die Thür geöffnet wird, siehe! da sitzen sie alle beisammen. Aber keiner von ihnen bietet dem Eintretenden die Hand, es ist in ihren Mienen ein Zug von Fremdheit, Ernst und Kummer. Dann und wann trinken sie einen langen Zug aus dem Weinglase, dann glühen für einen Augenblick die bleichen Wangen und matten Augen; aber gleich darauf sitzen sie wieder starr und stumm und stieren in's Glas. Nur Einer von ihnen ist ungebeugt von dem Schicksal, das sie getroffen hat, und von welchem nach stillschweigender Abrede in der Gesellschaft nicht gesprochen wird. Es ist Genelli, der ausgezeichnete Maler, dessen Centauren in der Schackschen Sammlung zu München alle Reisenden bewundern. Einer von der Gesellschaft bemerkt, solch' ein Genellisches Fabelwesen sehe so lebendig aus, dass man fast glauben möchte, der Künstler wäre selbst dabei gewesen. Und als der Meister ruhig die Antwort gibt: „Er ist auch dabei gewesen," gleiten wir unmerklich aus dem Reiche der Todten in die Fabelwelt hinüber. Er hat den Centauren gesehen, mit eigenen Augen gesehen, wie dieser eines schönen Sommernachmittags, ohne an etwas Böses zu denken, in ein kleines Tyrolerdorf hineintrabte, wo Genelli bei seinem Weinglase sass. In alten Zeiten war der Centaur Landarzt von Profession gewesen, hatte, bei einer

Tour auf Praxis über die Berge ermüdet, sich in einer Gletscherhöhle schlafen gelegt, war dann eingefroren — und jetzt erst, nach dem Verlauf von Jahrtausenden, ist das Eis um ihn geschmolzen, und kann er mit verwunderten Augen sich in der verwandelten Welt umsehen. Es ist Sonntag und eben Kirchweih, da er mit seinem mächtigen Körper — oben ein farnesischer Herkules, unten ein prachtvoller heroischer Streithengst — mit wehender Mähne und lang nachschleppendem Rossschweif, einen kleinen Rosenzweig im dichten Haar hinter dem Ohre durch die leeren Strassen trabt, nur ab und zu ein altes Weib, das mit Geschrei vor der Erscheinung flüchtet, erschreckend. Er sieht die Kirchenthür offen, das Gebäude voll Menschen und eine wunderschöne Frau mit einem Kind auf dem Arme über dem Altare gemalt. Neugierig, nichts Arges denkend, trabt er durch das Portal und schnurstraks über die Steinfliesen, die von seinem mächtigen Hufschlag dröhnen, auf den Altar zu. Man begreift, welch' ein Spektakel über dies geradewegs der Hölle entstiegene Ungeheuer entsteht. Der Pfarrer schreit laut, schwingt, was er Geweihtes in der Hand hat, gegen ihn und ruft: „Apage! Apage!" (was der Centaur versteht, weil es Griechisch ist). Die Gemeinde schlägt ein Kreuz über das andere; verwundert trabt das Fabelthier dann zur Kirche hinaus, und von allen alten Weibern und allen Kindern des Dorfes begleitet, die natürlich sehr erschrocken sind, „den hohen Reisenden so leicht gekleidet zu sehen," bewegt es sich nach dem Dorfkruge hin, wo Genelli auf dem Altane sitzt. Der Meister belehrt dann den Centauren, dass er ein Paar hundert Jahre zu spät oder zu früh wieder zum Leben erwacht ist. Zur Zeit der Renaissance würde man ihn vermuthlich wohl empfangen haben. „Aber heutzutage und unter dieser engbrüstigen, breitstirnigen, verschneiderten und verschnittenen Lumpen-

bagage, die sich die moderne Welt nennt!" Genelli wagt es nicht, ihm ein heiteres Horoskop zu stellen. „Wo Ihr Euch sehen lasst, in Städten oder in Dörfern, werden Euch die Gassenbuben nachlaufen und mit faulen Aepfeln bewerfen, die alten Weiber werden Zeter schreien und die Pfaffen Euch für den Gottseibeiuns ausgeben u. s. w." Und es geht, wie er geweissagt hat. Während der biedere Centaur gutmüthig, wie der Starke ist, vom Publicum sich anglotzen, sein sammetweiches Fell befühlen lässt, während er gemüthlich eine Flasche Wein nach der andern leert und über die Brüstung der Laube sie dem hübschen Schenkmädchen, dem er sofort seine Rose geschenkt hat, zurückreicht, lauern Hass und Neid auf sein Verderben. Eine ganze Verschwörung hat sich gegen ihn gebildet. „An der Spitze stand natürlich die hochwürdige Geistlichkeit, die es für das Seelenheil ihrer Pfarrkinder sehr nachtheilig fand, sich mit einem gewiss ungetauften, völlig nackten und wahrscheinlich sehr unsittlichen Thiermenschen näher einzulassen." Eben so aufgebracht zeigte sich ein Italiener, der auf dem Markte ein ausgestopftes Kalb mit zwei Köpfen und fünf Beinen vorwies. Den Rossmenschen sah man gratis, er war lebendig und trank und schwatzte, und wer wusste, ob er sich nicht noch bewegen liess, einige Kunstreiterstückchen zum Besten zu geben. Das Kalb dagegen war ein ruhiges Genie und machte zu solchen Extravaganzen durchaus keine Miene. In die Concurrenz kann sich der Italiener nicht finden. „Es sei ein Unterschied," setzt er dem Pfarrer auseinander, „zwischen einem zünftigen, von der Polizei approbirten Naturspiel und einer ganz unwahrscheinlichen, nie dagewesenen Missgeburt, die ohne Pass und Gewerbeschein das Land unsicher mache und ehrlichen fünfbeinigen Kälbern das Brot vor dem Maule wegstehle." Aber der leidenschaftlichste Gegner des Cen-

tauren ist doch der kleine, schiefbeinige Dorfschneider, der Bräutigam des hübschen Schenkmädchens. Auch der Schneider klagt dem Pfarrer seine Noth, die neue Mode, die der Unbekannte eingeführt, müsse das ganze Schneiderhandwerk ruiniren und überdies alle Begriffe von Anstand und guter Sitte über den Haufen werfen. Während nun also der Centaur in seiner heiteren Stimmung eben in dem Hofe des Wirthshauses die schöne Nanni auf seinem Rücken tragend die Umstehenden mit einem höchst graciösen und eigenthümlichen Tanz unterhält, kommen alle die Verschworenen mit berittenen Gensdarmen, um ihn zu fangen. Ohne sie der geringsten Aufmerksamkeit zu würdigen, führt er seinen Tanz fort, und die Hände des Mädchens sanft an seine Brust drückend, setzt er mit einem prachtvollen Sprung über die Köpfe der Bauern weg. Pistolenkugeln knallen um ihn, ohne ihn zu treffen und bald steht er frei auf dem nächsten Bergabhang. Da lässt er, von dem kläglichen Flehen des Mädchens gerührt, sie sacht zur Erde niedergleiten. „So sehr ihr die ritterliche Huldigung des Fremden geschmeichelt hatte und eine so traurige Figur ihr Schatz neben ihm spielte — eine solide Versorgung konnte sie von diesem reitenden Ausländer nicht erwarten.“ Ihre praktische Natur trägt den Sieg davon, und wie eine gejagte Gemse springt sie von Stein zu Stein, ihrem Schneider in die Arme. Ein Ausdruck göttlichen Hohnes gleitet über die Mienen des Centauren hin, man sieht ihn sich entfernen, und bald nachher verschwindet er den nachstarrenden Blicken.

Hier schweigt Genelli, der kleine Kreis bricht auf, und der Dichter erwacht in der Vorstube des Weinhändlers.

Alle Eigenschaften, die das Lesen eines Dichterwerkes zu einem Genusse machen, scheinen mir in diesem Mährchen vereint: ein hoher Humor, der einen milden Schimmer über alle Einzelheiten wirft, die zartesten Halb-

töne und das feinste Clair-Obscur, das die Handlung vom Lichte des Tages in einen Traum von lauter Verstorbenen hinübergleiten lässt, um dann wieder das Zwielicht der Schattenwelt von einem Sonnenstrahl des alten Hellas erhellen zu lassen. Hierzu kommt eine tiefe, für ihren Dichter ganz eigenthümliche Idee. Denn dieser Scherz ist ja in vollem Ernste ein Hymnus auf die Freiheit in der Kunst wie im Leben, und auf die Freiheit, wie Heyse sie immer aufgefasst hat. Für ihn besteht die Freiheit nicht (wie z. B. für den Norweger Henrik Ibsen) im Kampfe für die Freiheit, sondern sie ist auf dem religiösen Gebiete der Protest der Natur gegen das Dogma, auf dem socialen und sittlichen Gebiete der Protest der Natur gegen die Convenienz. Durch Natur zur Freiheit! das ist sein Weg und seine Losung. So wird der Centaur als halb Naturwesen, halb Gottheit seiner Phantasie ein theures Symbol. Wie schön ist der Centaur in seiner stolzen Kraft durch den Rest altgriechischen Blutes, das er in seinen Adern bewahrt hat! Was muss er nicht Alles ertragen, der Arme, für den Rest Heidenthum, das in ihm wiedererstanden ist und das, nachdem es einige tausend Jahre eingefroren war, in unseren Tagen, da die Gletscher zu schmelzen beginnen, erwacht ist und sich an's Tageslicht hinaus wagt. Wie viel lehrreicher, wie viel gesetzter und moralischer findet die ganze civilisirte Umgebung seine interessanten Rivalen, die ausgestopften Kälber mit zwei Zungen und fünf durchaus nicht zum Fortschreiten bestimmten, sondern conservativen und ihren Platz conservirenden Beinen. Diese „Merkwürdigkeiten" übertreten nie eine bürgerliche Sitte, lassen sich nur mit Erlaubniss der Obrigkeit und Geistlichkeit sehen, und sind darum nicht minder angestaunt. Sie werden ewig die Rivalen des Centauren bleiben, von Einigen als ihm ebenbürtig, von Vielen als ihn weit übertreffend betrachtet.

Und ist der Dichter auf seinem Flügelrosse in dieser kleinlichen modernen Gesellschaft nicht leibhaftig „der letzte Centaur"?

X.

Ich habe einige Aeusserungen über Heyse aufgezeichnet, günstige und ungünstige durcheinander, ächte Stimmen aus dem Publicum.

„Heyse", sagte Einer, „das ist der Frauenarzt, der deutsche Frauenarzt, der das Goethe'sche Wort:

Es ist ihr ewig Weh und Ach
So tausendfach u. s. w.

gründlich verstanden hat. Dass er kein Dichter für Männer ist, das hat Fürst Bismarck richtig gefühlt."

„Im Gegentheil", sagte ein Anderer, „Paul Heyse ist sehr männlich. Man findet ihn weich, weil er anmuthig ist, weil eine vollendete Grazie seinen Schöpfungen ihr Gepräge verliehen hat. Man ahnt nicht, wie viel Kraft erforderlich ist, um diese Anmuth zu haben!"

„Was ist Heyse?", sagte ein Dritter, „ein Kleinstädter, der so lange mit Berlin, dem Weltleben und der Politik Verstecken gespielt hat, dass er sich unserer Gegenwart entfremdet und sich nur unter Troubadouren in der Provence zu Hause fühlt. Ich wittere immer aus seinen Schriften den Provençalen und Provinzialisten heraus".

„Dieser Heyse", bemerkte ein Vierter, „hat trotz seiner fünfzig Jahre und seiner dichterischen Reife die Schwäche, uns durchaus überreden zu wollen, dass er ein unmoralischer, lüsterner Poet sei. Aber kein Mensch glaubt es ihm. Das ist seine Strafe".

„Ich bin in meinem Leben nie so beneidet worden" sagte in meiner Gegenwart eine alte Jugendfreundin Heyses,

„wie heute, als in einer höheren Töchterschule, die ich besuchte, sich das Gerücht verbreitet hatte, ich würde heute Abend mit ihm in einer Gesellschaft zusammen treffen. Die Backfische haben mir einstimmig aufgetragen, ihm ihre begeisterten Grüsse zu bringen. Wie gerne wären sie ihm sämmtlich um den Hals gefallen! Er ist und bleibt der vergötterte Lieblingsdichter der jungen Mädchen."

„Man kann", sagte ein Kritiker, „Paul Heyse als den Mendelssohn-Bartholdy der deutschen Poesie definiren. Er erscheint wie Mendelssohn nach den grossen Meistern. Sein Wesen ist wie dasjenige Mendelssohns ein deutsches lyrisches und sinniges Naturell mit der feinsten, südländischen Bildung durchdrungen. Beiden fehlt der grosse Pathos, die durchgreifende Gewalt, der Sturm des dramatischen Elements; aber beide haben die natürliche Würde im Ernst, reizende Liebenswürdigkeit und Anmuth im Scherz, beide sind sie durchgebildet in der Form, Virtuosen in der Ausführung."

HANS CHR. ANDERSEN.

HANS CHRISTIAN ANDERSEN.

(1869.)

Es gehört Muth dazu, Talent zu besitzen. Man muss wagen, sich seiner Inspiration anzuvertrauen, man muss überzeugt sein, dass der Einfall, welcher Einem durch das Hirn schiesst, gesund ist, dass die Form, welche Einem als natürlich ansteht, selbst wenn sie neu ist, ein Recht hat, sich geltend zu machen, man muss die Kühnheit gewonnen haben, sich der Beschuldigung auszusetzen, dass man affektirt oder auf Irrwegen sei, ehe man sich seinem Instinkt überlassen und demselben folgen kann, wohin er uns gebieterisch lenkt. Als Armand Carrel seiner Zeit als junger Journalist von seinem Redakteur getadelt ward, der, auf eine Stelle seines Artikels deutend, bemerkte: „So schreibt man nicht", erwiderte er: „Ich schreibe nicht, wie man schreibt, sondern wie ich schreibe", und dies ist die allgemeine Formel der Begabung. Sie vertheidigt weder flüchtiges Gesudel, noch willkürliche Erfinderei, aber sie spricht mit Selbstbewusstsein das Recht des Talentes aus, wenn keine

herkömmliche Form und kein vorhandener Stoff den eigenthümlichen Bedürfnissen seiner Natur genügen, sich neue Stoffe zu wählen, neue Formen zu bilden, bis es eine Baustätte von solcher Beschaffenheit findet, dass es, ohne Ueberanstrengung einer einzigen seiner Kräfte, sie alle verwenden und sie leicht und frei entfalten kann. Eine solche Baustätte hat der Dichter Hans Christian Andersen im Märchen gefunden.

I.

Man trifft in seinen Märchen Anfänge wie diesen: „Man hätte glauben sollen, dass in dem Ententeiche etwas Wichtiges vorgehe, aber es ging Nichts vor! Alle Enten, die ruhig auf dem Wasser lagen — einige standen auf dem Kopfe, denn das konnten sie, — schossen plötzlich ans Land; man konnte in dem nassen Lehm die Spuren ihrer Füsse sehen, und man konnte eine ganze Strecke weit ihr Geschnatter hören", oder wie folgenden: „Seht! nun fangen wir an. Wenn wir am Ende der Geschichte sind, wissen wir mehr, als jetzt, denn es war ein böser Kobold! Es war einer der allerschlimmsten, es war der Teufel!" Die Konstruktion, die Wortstellung in den einzelnen Sätzen, die ganze Anordnung streitet wider die einfachsten Regeln der Syntax. „So schreibt man nicht." Das ist wahr; aber so spricht man. Zu erwachsenen Menschen? Nein, aber zu Kindern; und weshalb sollte man nicht befugt sein, die Worte in derselben Ordnung nieder zu schreiben, in welcher man sie zu Kindern spricht? Man vertauscht hier die gewöhnliche Norm mit einer andern; nicht die Regeln der abstrakten Schriftsprache, sondern das Fassungsvermögen des Kindes sind hier das Bestimmende; es ist Methode in dieser

Unordnung, wie Methode in den Sprachschnitzern des Kindes ist, wenn es sagt: „Du lügtest", anstatt „Du logst." Die angenommene Schriftsprache durch die freie Umgangssprache zu ersetzen, die steifere Ausdrucksweise des Erwachsenen mit derjenigen zu vertauschen, welche das Kind gebraucht und versteht, wird das Ziel des Dichters, sobald er den Entschluss fasst, „Märchen für Kinder" zu erzählen. Er hat die kühne Absicht, sich in einem Druckwerke der mündlichen Rede zu bedienen, er will nicht schreiben, sondern sprechen, und er will gern wie ein Schulkind schreiben, wenn er dadurch nur vermeidet, wie ein Buch zu reden. Das geschriebene Wort ist arm und verlassen, das mündliche hat ein Heer von Verbündeten in dem Zuge des Mundes, welcher den Gegenstand, von dem die Rede ist, nachahmt, in der Handbewegung, welche ihn malt, in der Länge oder Kürze des Tones, seinem scharfen oder milden, ernsten oder drolligen Charakter, im ganzen Mienenspiel und in der ganzen Haltung. Je ursprünglicher das Wesen ist, zu welchem man spricht, desto mehr versteht es durch diese Hilfsmittel. Wer einem Kinde eine Geschichte erzählt, der erzählt unwillkürlich mit vielen Gesten und Gebärden; denn das Kind sieht die Geschichte eben so viel, wie es sie hört, es achtet, fast wie der Hund, mehr auf die zärtliche oder erbitterte Betonung, als darauf, ob die Worte Freundlichkeit oder Zorn ausdrücken. Wer sich schriftlich an das Kind wendet, muss also den wechselnden Tonfall, die plötzlichen Pausen, die beschreibenden Gesten, die Furcht einjagende Miene, das die glückliche Wendung verrathende Lächeln, den Scherz, die Liebkosungen und den Appell, welcher die einschlummernde Aufmerksamkeit weckt, — alles dies muss er in seinen Vortrag zu verweben suchen, und da er nicht die Begebenheit geradezu dem Kinde vorsingen, malen oder

und froh, müde vom Spiele, bald schwächlich, blass, mit durchsichtiger Haut nach einer der unzähligen Krankheiten, von denen die Kinder der Erde heimgesucht werden, und sie begierig diesen Wirrwarr weisser und dunkelbrauner Händchen nach jedem neuen, fertig gewordenen Blatte ausstrecken zu sehen! Ein so gläubiges, so tief aufmerksames, so unermüdliches Publikum hat kein Anderer. Kein Anderer hat auch ein so ehrwürdiges; denn selbst das Alter ist nicht so ehrwürdig und heilig wie die Kindheit. Hier bietet sich uns eine ganze Reihe friedlicher und idyllischer Scenen: da wird laut vorgelesen, und die Kinder lauschen mit Andacht, oder der Kleine sitzt vertieft in seine Lektüre, beide Ellenbogen auf den Tisch gestüzt, und die Mutter liest im Vorübergehen mit über die Schulter des Kindes. Lohnt sich's nicht der Mühe, für einen Hörerkreis wie diesen zu schreiben, und gibt es wohl einen, der eine unbeflecktere und willfährigere Phantasie hätte?

Es gibt keinen, und man braucht nur die Einbildungskraft der Hörer zu studiren, um die des Schriftstellers kennen zu lernen. Der Ausgangspunkt für seine Kunst ist das Spiel des Kindes, das Alles zu Allem macht; deshalb macht die spielende Laune des Künstlers Spielsachen zu natürlichen Geschöpfen, zu übernatürlichen Wesen (Kobolden), zu Helden, und benutzt umgekehrt die ganze Natur und alles Uebernatürliche, Helden, Kobolde und Feen, als Spielzeug, d. h. als künstlerische Mittel, welche bei jedem neuen künstlerischen Zusammenhange umgeprägt und neu gestempelt werden. Der Nerv dieser Kunst ist die Einbildungskraft des Kindes, welche Alles beseelt und zu einem persönlichen Wesen macht; dadurch belebt sie ein Stück Hausrath so gut wie eine Pflanze, eine Blume so gut wie einen Vogel oder eine Katze, und das Thier in derselben Weise wie die Puppe,

wie das Portrait, wie die Wolken, die Sonnenstrahlen, die Winde und die Jahreszeiten. Selbst der Hüpfauf aus dem Brustknochen einer Gans wird solchergestalt für das Kind ein lebendes Ganzes, ein denkendes, willensbegabtes Wesen. Das Vorbild einer solchen Poesie ist der Traum des Kindes, in welchem die kindlichen Vorstellungen noch rascher und mit noch kühneren Verwandlungen wechseln, als beim Spiele; deshalb nimmt der Dichter (wie in „Die Blumen der kleinen Ida", „Ole Lukoie", „Der kleine Tuck", „Fliedermütterchen") gern seine Zuflucht zum Traume als zu seinem Arsenale; deshalb kommen ihm oft, wenn er den Kindestraum sich in den Vorstellungen ergehen lässt, welche das Kindesgemüth erfüllen und ängstigen, seine herrlichsten Inspirationen, z. B. wenn der kleine Hjalmar im Traume hört, wie die schiefen Buchstaben, die auf der Nase liegen, in seinem Schreibbuche jammern. „Seht, so sollet ihr euch halten!" sagte die Vorschrift, „seht, so schräg geneigt, mit einem kräftigen Schwunge!" „Ach, wir möchten gern," sagten Hjalmar's Buchstaben, „aber wir können's nicht, wir sind so schwach!" „Dann müsst ihr Kinderpulver einnehmen!" sagte Ole Lukoie. „O nein!" riefen sie und da standen sie so schlank, dass es eine Lust war." So träumt ein Kind, und so malt ein Dichter uns den Traum des Kindes. Aber die Seele dieser Poesie ist doch weder der Traum noch das Spiel, es ist ein eigenes, wieder kindliches, aber zugleich mehr als kindliches Vermögen, nicht blos das Eine für das Andere zu setzen, also Alles zu vertauschen, oder das Eine im Andern leben zu lassen, also Alles zu beleben, sondern, durch das Eine schnell und flüchtig an das Andere erinnert, das Eine im Andern wiederfindend, es zu verallgemeinern, das Bild zum Sinnbilde zu gestalten, den Traum zur Mythe zu erheben, und durch eine künst-

lerische Verschiebung den einzelnen märchenhaften Zug in den Brennpunkt für das ganze Leben zu verwandeln. Eine solche Phantasie dringt nicht tief in das innerste Wesen der Dinge ein, sie beschäftigt sich mit Kleinigkeiten; sie sieht die groben Fehler, nicht die grossen, sie trifft, aber nicht tief, sie verletzt, aber nicht gefährlich, sie flattert wie ein beschwingter Falter von einem Orte zum andern, an den ungleichartigsten Punkten verweilend, und sie spinnt wie ein kluges Insekt ihr feines Gewebe von vielen verschiedenen Ausgangspunkten her zu einem Ganzen zusammen. Nichts ist ihr zu hoch, nichts zu gering. Was sie erzeugt, ist kein Seelengemälde, keine direkte Menschendarstellung, sondern ein Werk, das mit all seiner künstlerischen Vollkommenheit schon in den unschönen und verwirrenden Arabesken der „Fussreise nach Amager" angedeutet war. Während die Märchendichtung nämlich durch ihren Inhalt an die alten Mythenbildungen erinnert („Fliedermütterchen", „Die Schneekönigin"), an die Volkssagen, auf deren Grunde sie sich zuweilen erbaut, an Sprichwörter und Fabeln des Alterthums, ja, an die Parabeln des Neuen Testamentes (der Buchweizen wird gestraft wie der Feigenbaum), während sie solchermaassen stets durch eine Idee zusammen gehalten wird, lässt sie sich betreffs ihrer Form mit den phantastischen pompeianischen Dekorationsmalereien vergleichen, in welchen eigenthümlich stilisirte Pflanzen, lebensvolle Blumen, Tauben, Pfauen und Menschengestalten sich mit einander verschlingen und in einander übergehen. Eine Form, die für jeden Andern ein Umweg zum Ziele, ein Hinderniss und eine Verkleidung sein würde, wird für Andersen eine Maske, unter welcher er sich erst recht frei, recht fröhlich und sicher fühlt, sein kindlicher Genius spielt, wie die bekannten antiken Kindergestalten, mit der Maske, erweckt Lachen, ergötzt und

erschreckt hinter derselben. So wird die in all' ihrer Offenherzigkeit maskirte Ausdrucksweise des Märchens der natürliche, ja klassische Tonfall seiner Stimme, welcher äusserst selten sich überschlägt oder detonirt. Das Einzige, was hin und wieder vorkommt, ist, dass man statt der reinen Milch des Märchens einen Schluck Milchwasser erhält, dass der Ton etwas zu empfindsam und süsslich wird („Der arme Johannes!" „Der arme Vogel!" „Das arme Däumelinchen!"), was übrigens selten bei den, dem Volksmärchen entnommenen Stoffen, wie „Das Feuerzeug", „Der grosse Klaus und der kleine Klaus" etc., der Fall ist, wo das naiv Lustige, Frische und Harte in der Erzählung, welche ohne die geringste mitleidige oder weinerliche Phrase von Verbrechen und Mordthaten berichtet, Andersen zu Statten kommt und seinen Figuren grössere Derbheit verleiht. Weniger klassisch ist der Ton dagegen in den, den Märchen eingefügten lyrischen Ergüssen, in welchen der Dichter in einer bewegten und pathetischen Prosa einen flüchtig umfassenden Blick über einen grossen Zeitraum der Geschichte wirft („Der Ehre Dornenpfad", „Das Schwanennest"). Hier scheint mir ein gewisser Schwung, eine gewisse forcirte Begeisterung in der Stimmung im Missverhältnisse zu dem nicht sehr bedeutenden Gedankeninhalt zu stehen; denn Gedanke und Ausdruck sind wie ein Liebespaar: der Gedanke darf wohl etwas grösser, etwas höher als der Ausdruck sein, wie der Mann grösser als die Frau; im entgegengesetzten Verhältnisse liegt etwas Unschönes. Bis auf die hier angedeuteten wenigen Ausnahmen ist die Erzählungsweise der Märchen in ihrer Art musterhaft.

Lasst uns, um sie gründlich kennen zu lernen, den Dichter bei seiner Arbeit belauschen. Lasst uns durch das Studium seines Verfahrens ein tieferes Verständniss des Resultats gewinnen. Es gibt einen Fall, wo seine

Arbeitsmethode sich deutlich beobachten lässt, nämlich wenn er einen Stoff umarbeitet. Wir brauchen dann nicht in unklarer Allgemeinheit zu empfinden und zu loben, wir können Punkt für Punkt, im Vergleich mit einer abweichenden Erzählungsart, scharf und bestimmt angeben, was er auslässt, was er hervorhebt, und so seine eigene unter unseren Augen heranwachsen sehen. Andersen blättert eines Tages in Don Manuel's „Graf Lucanor", ergötzt sich an der schlichten Weisheit der alten spanischen Geschichten, an ihrer feinen, mittelalterlichen Darstellung, und verweilt bei

„Kapitel VII.

Handelt davon, was einem König mit drei Betrügern begegnete.

Graf Lucanor sprach eines Tages mit Patronio, seinem Rathgeber, und sagte zu ihm: Es ist ein Mann zu mir gekommen und hat mir von einer sehr wichtigen Sache geredet. Er lässt durchblicken, dass sie im höchsten Grade zu meinem Besten gereichen würde. Aber er sagt, kein Mensch in der Welt dürfe darum wissen, wie hoch ich ihn auch schätzen möge, und er schärft mir so dringend ein, das Geheimniss zu bewahren, dass er sogar sagt, falls ich Jemand dasselbe offenbaren würde, so werde mein ganzes Besitzthum und mein Leben aufs höchste gefährdet sein. Und da ich weiss, dass man Euch Nichts sagen kann, ohne dass Ihr wisst, ob es zum Heile oder in trugvoller Absicht gesagt wird, so bitte ich Euch, mir zu sagen, was Ihr von dieser Sache haltet. Herr Graf, antwortete Patronio, damit Ihr verstehen könnt, was hier nach meinem Dafürhalten zu thun ist, möchte ich Euch bitten, anzuhören, was einem

Könige mit drei Betrügern begegnete, die zu ihm kamen. Der Graf frug, wie es sich damit verhielte."

Diese Einleitung gleicht einem Programm; man erfährt zuerst die nackte Frage, auf welche die nachfolgende Geschichte antworten soll, und man fühlt, dass die Geschichte nur der Frage halber da ist. Es soll uns nicht erlaubt sein, selbst aus der Erzählung die Lehre, welche wir darin finden, zu entnehmen, sie soll mit aller Gewalt auf die Frage nach dem Vertrauen, welches geheimnissvolle Menschen verdienen, hingelenkt werden. Diese Erzählungsweise ist die praktische, nicht die poetische, sie beschränkt allzu stark das Vergnügen, welches der Leser daran findet, selbst die versteckte Moral zu ermitteln. Die Phantasie sieht es freilich gern, dass man ihr die Arbeit leicht macht, sie will sich nicht wirklich anstrengen; aber sie mag nicht, dass man ihrer leichten Thätigkeit vorgreift, sie will, wie alte Leute, die man zum Schein arbeiten lässt, nicht daran erinnert werden, dass ihre Arbeit nur Spiel ist. Die Natur gefällt, wenn sie wie Kunst erscheint, sagt Kant, die Kunst, wenn sie wie Natur erscheint. Weshalb? Weil die verschleierte Absicht gefällt. Aber gleichviel, lasst uns in dem Buche weiter lesen:

„Herr Graf, sagte Patronio, es kamen drei Betrüger zu einem Könige und sagten, sie seien ganz vorzügliche Meister in der Anfertigung von Kleiderstoffen, und sie verstünden namentlich eine Art Zeug zu verfertigen, das Jeder, welcher wirklich der Sohn des Vaters sei, den alle Welt dafür hielte, sehen könne, das aber der, welcher nicht der Sohn seines vermeintlichen Vaters sei, nicht zu sehen vermöge. Dem König gefiel dies sehr, da er dachte, dass er mit Hilfe dieses Zeuges erfahren könne, welche Männer in seinem Reiche die Söhne derer seien, die von rechtswegen ihre Väter sein sollten, und

welche nicht, und dass er solchermaassen Vieles in seinem Lande berichtigen könne; denn die Mauren beerben nicht ihren Vater, wenn sie nicht wirklich seine Kinder sind. Deshalb befahl er, ihnen einen Palast einzuräumen, in welchem sie arbeiten könnten."

Der Anfang ist ergötzlich, es ist Humor in der Geschichte; aber, denkt Andersen, wenn man sie für Dänemark benutzen wollte, so müsste man freilich einen anderen Vorwand wählen, der passender für Kinder und für die bekannte nordische Unschuld wäre. Und dann dieser König, er steht in der Erzählung wie eine Schachfigur da; weshalb kommen die Betrüger gerade zu ihm, was für einen Charakter besitzt er? ist er prunkliebend, ist er eitel? Man sieht ihn nicht vor Augen. Am besten wär's, wenn er ein Narr von König wäre. Man müsste ihn charakterisiren, ihn durch ein Wort, eine Redensart stempeln.

„Und sie sagten zu ihm, er möge sie, um sicher zu sein, dass sie ihn nicht betrügen, in jenen Palast einschliessen lassen, bis das Zeug fertig sei, und das gefiel dem König sehr." Sie erhalten jetzt Gold, Silber und Seide, verbreiten die Nachricht, dass das Gewebe begonnen sei, veranlassen durch ihr keckes Hinweisen auf Muster und Farben die Sendboten des Königs, das Zeug für vortrefflich zu erklären, und erreichen solchermaassen zuletzt den Besuch des Königs, welcher, da er Nichts sieht, „einen Todesschreck bekommt; denn er glaubt, er sei nicht der Sohn des Königs, den er für seinen Vater gehalten." Er lobt deshalb das Zeug über die Maassen, und Alle machen es wie er, bis er eines Tages bei Gelegenheit eines Festes die unsichtbaren Kleider anlegt; er reitet durch die Stadt, „und es war gut für ihn, dass es Sommer war". Niemand sah das Zeug, allein Jeder fürchtete durch das Eingeständniss seines Un-

vermögens sich ruinirt und entehrt zu sehen. „Dadurch wurde dies Geheimniss bewahrt, und Niemand erkühnte sich, es zu offenbaren, bis ein Neger, welcher das Pferd des Königs wartete und Nichts zu verlieren hatte, zum König ging", und die Wahrheit an den Tag brachte.

„Wer Dir den Rath gibt: schweige gegen
Deinen Freund,
Will ohne Zeugen sicherlich betrügen Dich."

Eine lächerliche und zugleich eine sehr schlecht bewiesene Moral dieser artigen Geschichte. Andersen vergisst die Moral, beseitigt mit schonender Hand die schwerfällige Lehre, welche die Erzählung nach einer Seite hinbiegt, wo ihr wahrer Mittelpunkt nicht liegt, und erzählt nun mit dramatischer Lebendigkeit, in dialogischer Form, sein treffliches Märchen von dem eitlen Kaiser, von dem man in der Stadt sagte: „Der Kaiser ist in der Garderobe." Er rückt uns die Erzählung ganz nahe. Es gibt Nichts, dessen Existenz man nicht zu leugnen wagte aus Furcht, für einen Bastard zu gelten; aber es gibt Vieles, über das man sich nicht die Wahrheit zu sagen getraut aus Feigheit, aus Furcht, anders zu handeln, als „alle Welt", aus Besorgniss, dumm zu erscheinen. Und diese Geschichte ist ewig neu, ohne Ende. Sie hat ihre ernste, allein sie hat auch gerade wegen ihrer Unendlichkeit ihre humoristische Seite: „Aber er hat ja Nichts an!" rief zuletzt das ganze Volk. Und das wurmte den Kaiser, denn es schien ihm, als hätten sie Recht, aber er dachte bei sich: „Nun muss ich die Procession aushalten." Und so hielt er sich noch straffer, und die Kammerherren gingen hinterher und trugen die Schleppe, die gar nicht da war." Andersen erst hat die Erzählung komisch gemacht.

Doch wir können der Erzählungsweise Andersen's noch näher treten; wir sahen ihn ein fremdes Märchen neu darstellen, wir können ihn nun auch seine eigenen Versuche umarbeiten sehen. Im Jahre 1830 veröffentlichte Andersen in einem Gedichtbande „Der Todte, ein Volksmärchen aus Fünen", — dasselbe, welches er später unter dem Titel „Der Reisekamerad" umarbeitete. Die Erzählung ist in ihrer ersten Gestalt vornehm und würdevoll, sie beginnt folgendermaassen: „Ungefähr eine Meile von Bogensee findet man auf dem Felde in der Nähe von Elvedgaard einen durch seine Grösse merkwürdigen Weissdorn, den man selbst von der jütischen Küste aus sehen kann." Hier sind hübsche landschaftliche Naturschilderungen, hier ist eine fertige Schriftstellermanier. „Die erste Nacht quartirte er sich in einem Heuschober auf dem Felde ein und schlief dort wie ein persischer Fürst in seinem glänzenden Schlafzimmer." Ein persischer Fürst! Das ist eine kleinen Kindern fremde Vorstellung. Setzen wir lieber statt dessen: „Die erste Nacht musste er sich in einem Heuschober auf dem Felde schlafen legen, ein anderes Bett hatte er nicht. Aber das sei recht hübsch, meinte er, der König selbst könne es nicht besser haben." Das ist verständlich. „Der Mond hing wie eine argantische Lampe unter der gewölbten Decke und brannte mit einer steten Flamme." Klingt der Ton nicht vertraulicher, wenn man sagt: „Der Mond war eine grosse Nachtlampe, hoch oben unter der blauen Decke, und der steckte gewiss nicht die Gardinen in Brand"? Die Geschichte von der Puppenkomödie wird umgeschrieben; es genügt, wenn wir wissen, dass das Stück von einem König und einer Königin handelt; Ahasverus, Esther und Mardochai, die zuerst genannt wurden, sind zu gelehrte Namen für Kinder. Stossen wir auf einen lebensvollen Zug, so behalten wir ihn: „Die Königin kniete

ebenfalls nieder und streckte ihre goldene Krone aus, als wollte sie sagen: „Nimm sie! aber schmiere meinen Gemahl und meine Hofleute!“ Solch eine Stelle ist eine von denen, wo der Märchenton durch die verfeinerte Form hindurchdringt, wo der Stil, welcher „Du“ zum Leser sagt, den, welcher „Sie“ sagt, bei Seite schiebt. Hier wimmelt es noch von Schriftsteller-Vergleichen: „Vom Wirth erfuhren unsere Wanderer, dass sie sich im Reiche des Herzkönigs befänden, eines trefflichen Regenten und nahe verwandt mit dem Rautenkönige Silvio, der hinlänglich aus Carlo Gozzi's dramatischem Märchen ‚Die drei Pommeranzen‘ bekannt ist.“ Die Prinzessin wird mit Turandot verglichen, von Johannes heisst es: „Es war, als hätte er kürzlich den Werther und Siegwart gelesen, er konnte nur lieben und sterben.“ Kreischende Misstöne im Märchenstile! Die Worte sind noch nicht dem Sprachschatze des Kindes entnommen, der Ton ist elegant, und die Bezeichnungen sind abstrakt: „Johannes sprach, aber er wusste selbst nicht, was er sagte, denn die Prinzessin lächelte ihn so selig an und reichte ihm ihre weisse Hand zu einem Kusse; seine Lippen brannten, er fühlte sein ganzes Inneres elektrisirt; nichts konnte er von den Erfrischungen geniessen, welche die Pagen ihm anboten, er sah nur sein schönes Traumbild.“ Hören wir dies einmal in dem Stile, der uns Allen bekannt ist: „Sie war wunderschön anzuschauen und reichte Johannes die Hand, und er hielt noch viel mehr von ihr, als zuvor. Sie konnte sicher keine böse Hexe sein, wie alle Leute es ihr nachsagten. — Dann begaben sie sich in den Saal, und die kleinen Pagen präsentirten ihnen Eingemachtes und Pfeffernüsse, aber der alte König war so betrübt, er konnte gar nichts essen, und die Pfeffernüsse waren ihm auch zu hart.“ In seiner Jugend war Andersen, welcher sich damals

Musäus zum Vorbilde nahm, noch nicht so weit gelangt, dass er verstanden hätte, Scherz und Ernst in seinem Vortrage zu verschmelzen, sie fielen auseinander; kaum war das Gefühl ausgesprochen, als sofort die störende Parodie sich einstellte. Johannes sagt einige Worte, in denen er seine Liebe ausspricht, und der Verfasser fügt hinzu: „O, es war so rührend zu hören! Der arme junge Mensch, der sonst so natürlich, so liebenswürdig war, sprach jetzt ganz wie ein Clauren'sches Buch; aber was thut nicht die Liebe?" Auf diesem Punkte, bei dieser pedantischen Frivolität verharrte Andersen noch 1830; allein fünf Jahre später ist sein Verwandlungsprocess beendet, sein Talent hat sich gehäutet, sein Muth ist gewachsen, er wagt seine eigene Sprache zu reden.

Das Bestimmende in dieser Sprechweise war von Anfang an das Kindliche. Um von so jugendlichen Lesern verstanden zu werden, wie die, an welche er sich wandte, musste er die allereinfachsten Worte gebrauchen, auf die allereinfachsten Vorstellungen zurück gehen, alles Abstrakte vermeiden, die indirekte Rede durch die direkte ersetzen, aber indem er solchermaassen das Einfältige sucht, findet er das dichterisch Schöne, und indem er zu dem Kindlichen gelangt, zeigt sich, dass dies Kindliche eben das Poetische ist; denn der allgemein verständliche, naive Ausdruck ist poetischer, als der, welcher an die Industrie, an die Geschichte, an die Literatur erinnert, das konkrete Faktum ist zugleich lebendiger und durchsichtiger, als das, welches als Beweis für einen Satz hingestellt wird, und die Sprache, welche unmittelbar von den Lippen gebildet wird, ist charakteristischer, als die blasse Umschreibung mit einem „dass" [1].

[1] Man vergleiche Stellen wie folgende: „Es ist, wie wenn Einer da sässe und ein Stück übte, das er nicht heraus kriegen kann, immer das-

Bei dieser Sprache zu verweilen, sich in ihren Wortschatz, ihre Syntax, ihre Betonung zu vertiefen, ist kein Zeugnis von einem kleinlichen Geiste und geschieht nicht aus Liebe zu den Vokabeln oder zum Idiom. Die Sprache ist allerdings nur die Oberfläche des Dichterwerks; aber indem man seinen Finger auf die Haut legt, fühlt man den klopfenden Puls, welcher den Herzschlag im Inneren angibt. Das Genie gleicht einer Uhr: der sichtbare Zeiger wird von der unsichtbaren Feder gelenkt. Das Genie gleicht einem aufgerollten Knäul: so unauflöslich und verwickelt es erscheint, ist es doch in seinem innern Zusammenhange unzertrennlich Eins. Hat man nur das äusserste Ende des Fadens erfasst, so darf man versuchen, langsam und vorsichtig selbst den verworrensten Faden aus seinem Wickel zu entrollen. Er nimmt keinen Schaden dabei.

II.

Halten wir also den Faden fest, so verstehen wir, wie das Kindliche im Vortrage und Vorstellungskreise der Märchen, die treuherzige Weise, mit der sie das Unwahrscheinlichste berichten, ihnen gerade dichterischen Werth verleiht. Denn was ein Literaturprodukt bedeutungsvoll macht, was ihm Ausbreitung im Raume und dauernde Bedeutung in der Zeit verleiht, das ist die Macht, mit welcher es das im Raume Verbreitete und

selbe Stück. ‚Ich kriege es doch heraus!' sagt er wol, aber er kriegt's doch nicht heraus, wie lange er auch spielt." — „Die grossen weissen Schnecken, aus denen vornehme Leute in alten Zeiten Fricassée bereiten liessen und, wenn sie es gegessen hatten, sagten: ‚Hm, wie das schmeckt!' — denn sie glaubten nun einmal, dass es vorzüglich gut schmecke — lebten von Klettenblättern."

in der Zeit Dauernde darzustellen vermag. Es erhält sich durch die Kraft, mit welcher es auf eine deutliche und formvollendete Art das Konstante veranschaulicht. Die Schriften, welche die in der Zeit oder im Raume eng begrenzten Stimmungen oder Gefühle festhalten, diejenigen, welche sich um rein lokale Verhältnisse bewegen, oder von einem Modegeschmack getragen werden, der seine Nahrung und sein Bild in ihnen findet, verschwinden mit der Mode, welche sie hervor rief. Ein Gassenhauer, ein Zeitungsartikel, eine Festrede, halten eine Stimmung fest, welche die Stadt oberflächlich acht Tage lang erfüllte, und leben daher selbst ungefähr eben so lange. Oder, um höher hinauf zu steigen: in einem Lande entsteht plötzlich ein gewisser untergeordneter Hang, z. B. die Lust Privatkomödie zu spielen, wie sie zur Zeit „Wilhelm Meister's" in Deutschland oder zwischen 1820 und 1830 in Dänemark epidemisch war. Eine solche Stimmung ist zwar an und für sich nicht bedeutungslos, aber psychologisch betrachtet ist sie durchaus oberflächlich und berührt nicht das tiefere Leben der Seele. Macht man sie nun also zum Gegenstand der Satire, wie es in Dänemark in Rosenkilde's „Der dramatische Schneider" oder in Henrik Hertz's „Herr Burchardt und seine Familie" geschah, so werden diese Werke, welche, ohne die Epidemie unter einen höheren Gesichtspunkt zu stellen, sie nur schildern und lächerlich machen, eben so kurzlebig wie jene sein. Steigen wir jetzt eine Stufe höher, wenden wir uns zu den Werken, welche den psychologischen Zustand eines ganzen Geschlechts, eines ganzen Menschenalters spiegeln. Solche Literaturprodukte sind die gutmüthige Trinkliederpoesie des vorigen Jahrhunderts, die politische Gelegenheitsdichtung des jetzigen. Sie sind historische Dokumente, aber ihr Leben und ihr poetischer Werth stehen in direktem Verhältnisse zu der Tiefe, mit welcher sie

sich dem allgemein Menschlichen, dem in der geschichtlichen Strömung Konstanten nähern. Mit grosser und entschiedener Bedeutung treten sodann in dieser Stufenfolge die Werke hervor, in denen ein Volk ein halbes oder ganzes Jahrhundert lang oder während einer ganzen geschichtlichen Periode sich portraitirt gesehen und die Aehnlichkeit anerkannt hat. Solche Werke müssen nothwendigerweise einen Seelenzustand von beträchtlicher Dauer schildern, welcher, eben weil er so dauernd ist, seinen geologischen Platz in den tieferen Schichten der Seele haben muss, da sonst der Wellenschlag der Zeit ihn weit eher fortspülen würde. Diese Werke verkörpern nämlich die ideale Persönlichkeit einer Zeit, d. h. die Persönlichkeit, welche den Menschen jener Zeit als ihr Spiegel- und Musterbild vorschwebt. Es ist diese Persönlichkeit, welche Künstler und Dichter in Stein hauen, malen und schildern, und für welche Musiker und Dichter schaffen. Im griechischen Alterthume waren es der geschmeidige Athlet und der wissbegierige, fraglustige Jüngling, im Mittelalter der Ritter und Mönch, unter Ludwig XIV. der Hofmann, im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts war es Faust. Die Werke, welche solche Gestalten darstellen, drücken also den geistigen Zustand eines ganzen Zeitalters aus, allein die bedeutendsten derselben drücken noch mehr aus, sie spiegeln und verkörpern zugleich den Charakter eines ganzen Volkes, eines ganzen Stammes, einer ganzen Kultur, indem sie die allertiefste, elementarste Schicht der einzelnen Menschenseele und der Gesellschaft erreichen, welche jene in seiner kleinen Welt concentrirt und vertritt. Man könnte solchergestalt die Geschichte einer ganzen Literatur mittelst weniger Namen schreiben, indem man die Geschichte ihrer idealen Persönlichkeiten schriebe. Die dänische Literatur in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts

liegt z. B. zwischen den beiden Typen: Oehlenschläger's Aladdin und Frater Taciturnus in Kierkegaard's „Stadien auf dem Lebenswege". Der Erstere ist ihr Ausgangspunkt, der Letztere ihre Vollendung und ihr Abschluss. Da nun der poetische Werth dieser Persönlichkeiten, wie gesagt, auf der Tiefe beruht, mit welcher sie im Volkscharakter oder in der Menschennatur begründet sind, so wird man leicht erkennen, dass z. B. eine Persönlichkeit wie Aladdin, um in ihrer eigenthümlichen Schönheit verstanden zu werden, mit der idealen Persönlichkeit verglichen werden muss, welche uns vom Anbeginn der Zeiten her in der Phantasie des dänischen Volkes entgegen leuchtet. Man findet diese Persönlichkeit, indem man eine grosse Anzahl der ältesten mythischen und heroischen Gestalten des Volkes neben einander hält. Sollte ich einen einzelnen Namen angeben, so würde ich Uffe den Schüchternen nennen [1]. An Tugenden wie an Fehlern ist er ein Koloss von einem dänischen Heros. Man sieht leicht, in

[1] Uffe der Schüchterne ist nach der Sage der Sohn des Dänenkönigs. Der Vater war zu seiner Zeit ein gewaltiger Krieger, aber nun ist er alt und kraftlos geworden. Der Sohn macht dem Vater die grösste Sorge. Keiner hat ihn je reden hören, er hat nie den Gebrauch der Waffen erlernen wollen, und er interessirt sich für Nichts, sondern geht in phlegmatischer Gleichgültigkeit einher. Aber als die Könige des Sachsenlandes sich weigern, dem alten Vater den gewohnten Tribut zu bezahlen, ihn verhöhnen und ihn zum Zweikampfe fordern, und als der Vater in Verzweiflung die Hände ringt und ausruft: „Hätte ich doch einen Sohn!", da spricht Uffe zum ersten Mal und fordert die beiden fremden Könige zum Holmgang heraus. Jetzt beeilt man sich, ihm Waffen zu bringen, aber kein Harnisch ist gross genug für seine breite Brust. Macht er eine Bewegung, so platzt derselbe sofort. Endlich muss er sich mit einem zusammengestückten und geborstenen Harnisch begnügen. Eben so geht es mit jedem Schwerte, das man ihm in die Hand gibt. Sie zerspringen alle wie Glas, wenn er sie an einem Baume erprobt. Da lässt der König das alte Schwert Skräpp, welches sein Vater geführt, aus dem Hünengrabe holen und heisst Uffe dasselbe

welchem Grade alle die besten Gestalten Oehlenschläger's, sein ruhiger Thor, sein sorgloser Helge und sein unthäthiger Aladdin, dem Helden nacharten, und man sieht bei dieser Betrachtung, wie tief Aladdin im Volkscharakter wurzelt, während er gleichzeitig ein Zeitideal von ungefähr fünfzigjähriger Dauer ausdrückt. Wie Frater Taciturnus eine Variante des Fausttypus ist, würde ebenfalls leicht zu veranschaulichen sein. Bisweilen ist es also möglich, nachzuweisen, wie die ideale Persönlichkeit ein Zeitalter hindurch sich über die verschiedensten Länder und Völker, über einen ganzen Welttheil erstreckt, und ihren Stempel in einer ganzen Gruppe von Literaturwerken hinterlässt, welche einander wie Abdrücke einer und derselben Geistesform, Abdrücke eines und desselben riesigen Petschafts in den verschiedenartigst gefärbten Oblaten gleichen. So leitet die Persönlichkeit, welche in der dänischen Literatur als „der Verführer Johannes" (in Kierkegaard's „Entweder — Oder") hervortritt, sich von Byron's Helden, von Jean Paul's Roquairol, von Chateaubriand's René, von Goethe's Werther ab, und wird ganz gleichzeitig in Lermontow's Petschorin („Der Held unserer Zeit") dargestellt. Um eine solche Persönlichkeit zu stürzen, genügen nicht die

---

ergreifen, aber es nicht vor dem Kampfe erproben. So ausgerüstet stellt Uffe sich den beiden fremden Königen auf einer Insel in der Eider. Der alte blinde König sitzt am Ufer des Flusses und horcht mit bangem Herzklopfen auf die Schwerthiebe. Wenn sein Sohn fällt, will er sich in die Wellen stürzen und sterben. Da schlug Uffe auf den einen der Sachsenkönige los und hieb ihn quer mittendurch. „Den Ton kenne ich," sagte der König, „das war Skräpp's Klang!" Und Uffe that noch einen Streich und hieb den andern König der Länge nach mittendurch, so dass er in zwei Hälften zur Erde fiel. „Da klang Skräpp zum andern Mal!" sagte der blinde König. — Und als der alte König starb, bestieg Uffe den Thron und ward ein mächtiger und gefürchteter Herrscher.

gewöhnlichen Wellenschläge und Stürme der Zeit, erst die Revolution von 1848 hat sie beseitigt.

Die Gegensätze berühren sich. Auf dieselbe Art, wie eine tief eingreifende, allgemein menschliche Seelenkrankheit sich gleichzeitig über ganz Europa erstreckt und durch ihre Tiefe bewirkt, dass die Werke, welche zuerst als ihre Portraits erschaffen wurden, als ihre Denkmäler stehen bleiben, eben so werden aus demselben Grunde auch diejenigen Werke allgemein europäisch und langlebig, welche das Elementarste in der gesunden Menschennatur: die kindliche Phantasie und das kindliche Gefühl, abspiegeln, und sich folglich auf Thatsachen berufen, die Alle erlebt haben (alle Kinder schliessen Königreiche mit einem Schlüssel zu); sie stellen das Leben dar, welches in der ersten Periode der Menschenseele stattfand, und erreichen also eine Geistesschicht, die bei allen Völkern und in allen Ländern am tiefsten liegt. Das ist die einfache Erklärung der Thatsache, dass Andersen allein unter allen dänischen Dichtern eine europäische, ja mehr als europäische Verbreitung gefunden hat. Mir ist keine andere Erklärung zu Ohren gekommen, es wäre denn die, welche seine Berühmtheit daraus ableiten will, dass er selbst umher gereist sei und für seinen Ruhm gesorgt habe. Ach, wenn Reisen es thäten, so müssten die Reisestipendien für Künstler jeglicher Art, die alljährlich vertheilt werden müssen, Dänemark allmählich einen ganzen Flor europäischer Berühmtheiten schaffen, wie sie ihm bereits Dichter auf Dichter schaffen. Die Dichter sind freilich danach. Aber selbst die übrigen, minder boshaften Erklärungsgründe, welche man anführen könnte, z. B. dass fast er allein unter den grösseren dänischen Dichtern in Prosa geschrieben hat und sich deshalb allein ohne Zwang übersetzen lässt, dass sein Genre so populär oder dass er ein grosses Genie ist,

besagen entweder zu wenig oder zu viel. Es gibt in der dänischen Literatur mehr als einen Genius, der grösser als Andersen ist, Viele, die betreffs ihrer Begabung durchaus nicht hinter ihm zurückstehen. Aber es gibt keinen, dessen Schöpfungen so elementar sind. Besass Heiberg, so gut wie er, den Muth, sich eine Kunstart (das Vaudeville) nach seiner Eigenthümlichkeit umzuformen, so hat er doch nicht, wie Jener, das Glück gehabt: eine einzelne Kunstart zu finden, in welcher er sein ganzes Talent offenbaren, all' seine Gaben kombiniren konnte, wie es Andersen im Märchen vermochte, noch Stoffe zu finden, bei welchen die Zeit- und Lokalverhältnisse von so verschwindender Bedeutung sind. Sein bestes Vaudeville, „Die Unzertrennlichen", würde nur in den wenigen Ländern verstanden werden, wo man, wie in den skandinavischen Ländern, den „Mässigkeitsverein der Seligkeit" (Jbsens Ausdruck für die lange Verlobung) kennt, mit welchem das Vaudeville seinen Spott treibt. Aber wie Muth dazu gehört, Talent zu besitzen, so gehört Glück dazu, Genie zu besitzen, und Andersen hat es weder an dem Glücke noch an dem Muthe gefehlt.

Das Elementare in Andersen's Poesie sicherte ihm einen Leserkreis unter den Gebildeten aller Länder. Es sicherte ihm einen noch erheblicheren unter den Ungebildeten. Das Kindliche ist in seinem Wesen selbst volksthümlich, und der Verbreitung nach aussen entspricht eine Verbreitung nach unten. Wegen der tiefen und betrübenden, aber natürlichen Spaltung der Gesellschaft in verschiedene Bildungsschichten wirkt die gute Literatur fast nur auf eine einzige Klasse. Wenn in Dänemark eine Reihe Literaturerzeugnisse, wie Ingemann's Romane, eine Ausnahme machen, so geschieht es zumeist durch Eigenschaften, welche sie von den Gebildeten entfernen: durch Unwahrheit der Charakterschilderung und der historischen

Farbe. Es verhält sich mit Ingemann's Romanen wie mit Grundtvig's Theorien: will man sie vertheidigen, so kann das nicht geschehen, indem man ihre Wahrheit beweist, sondern indem man rein praktisch den äusseren Nutzen, den sie gestiftet, den Vortheil, den sie der dänischen Sache, der Volksaufklärung, der Frömmigkeit etc. gebracht haben, betont. Ingemann's Romane stehen übrigens in einem bemerkenswerthen Verhältnisse zu Andersen's Märchen. Letztere werden von den jüngeren Kindern, erstere von den älteren gelesen. Die Märchen entsprechen der üppigen Einbildungskraft und dem warmen Mitgefühle des Kindes und des etwas älteren Mädchens, die Romane dem phantastischen Thatendrange des Kindes und besonders des etwas älteren Knaben, dem erwachenden Ritterlichkeitsgefühle, der Eitelkeit, Gefallsucht und Keckheit. Letztere sind für erwachsene Menschen geschrieben; allein der gesunde Sinn der Nation hat sie langsam fallen lassen, bis sie ihr natürliches Publikum bei dem Alter zwischen zehn und zwölf Jahren fanden. Wahrheit ist etwas Relatives. Für den Zwölfjährigen sind diese Bücher eben so voll von Wahrheit, wie für den Zwanzigjährigen von unschuldiger Lüge. Und man muss sie bis zu zwölf Jahren lesen: denn bei zwölf und ein halb ist es schon zu spät, wenn man ein bischen fortgeschritten in der geistigen Entwicklung ist. Mit den Märchen verhält es sich umgekehrt. Von Anfang an für Kinder geschrieben und beständig von diesen gelesen, sind sie rasch zu den Erwachsenen empor gestiegen und von ihnen für echte Kinder des Genius erklärt worden.

Es war also ein glücklicher Griff, der Dichter der Kinder zu werden. Nach langem Umhertasten, nach misslungenen Versuchen, die nothwendigerweise ein falsches und ironisches Licht auf das Selbstgefühl eines

Dichters werfen mussten, dessen Stolz seine Berechtigung hauptsächlich in der Anwartschaft auf eine Zukunft trug, die er in sich schlummern fühlte, nach vieljährigem Umherschweifen verirrte Andersen, ein echter Spross Oehlenschläger's, sich auf Oehlenschläger's Spuren und fand sich eines Abends vor einer kleinen unansehnlichen, aber geheimnisvollen Thür stehen, vor der Thür des Märchens. Er berührte sie, sie gab nach, und er sah in der Dunkelheit drinnen das kleine „Feuerzeug" brennen, das seine Aladdinslampe ward. Er schlug Feuer damit, und die Geister der Lampe — die Hunde mit Augen, so gross wie Theetassen, wie Mühlräder, wie der Runde Thurm in Kopenhagen — standen vor ihm und brachten ihm die drei riesigen Kisten mit allen Kupfer-, Silber- und Goldschätzen des Märchens. Das erste Märchen war da, und das „Feuerzeug" zog alle anderen nach sich. Wohl dem, der sein „Feuerzeug" findet!

In welchem Sinne ist nun das Kind Andersen's ideale Gestalt? Es kommt in allen Ländern ein gewisser Zeitpunkt, wo die Literatur plötzlich das gleichsam entdeckt, was lange unbemerkt in der Gesellschaft gelegen hat. So wird in einer Literatur nach und nach der Bürger (in Dänemark von Holberg), der Student, der Bauer u. s. w. entdeckt. Zu Platon's Zeit war das Weib noch nicht entdeckt, man möchte fast sagen, noch nicht erfunden. Das Kind wird zu verschiedener Zeit in den verschiedenen Literaturen entdeckt, in England z. B. weit eher, als in Frankreich. Andersen entdeckt das Kind in Dänemark. Doch hier, wie überall, geschieht die Entdeckung nicht ohne Voraussetzungen und Bedingungen, und hier, wie überall, ist in der dänischen Literatur Oehlenschläger derjenige, dem man den ersten Antrieb, die Grundentdeckung verdankt, welche die fast aller späteren Dichter bedingt. Die Einsetzung des Kindes in seine natürlichen

poetischen Rechte ist nur eins der vielen Phänomene der Thronbesteigung der Naivetät, deren Urheber in der dänischen Literatur Oehlenschläger ist. Das achtzehnte Jahrhundert, das seine Stärke im raisonirenden Verstande hat, seinen Feind in der Einbildungskraft, in welcher es nur den Bundesgenossen und Leibeigenen der veralteten Traditionen sieht, seine Königin in der Logik, seinen König in Voltaire, den Gegenstand seiner Poesie und seiner Wissenschaft in dem abstrakten, dem aufgeklärten und gesellschaftlichen Menschen, schickt das Kind, das weder gesellschaftlich, noch aufgeklärt, noch abstrakt ist, aus der Wohnstube hinaus und weit, weit in die Ammenstube hinüber, wo es Märchen, Sagen und Räubergeschichten hören mag, so viel ihm beliebt, wohlgemerkt wenn es als erwachsener Mensch Sorge dafür trägt, all' dies Unwürdige wieder vergessen zu haben. In der Gesellschaft des neunzehnten Jahrhundert (ich ziehe die Scheidelinie nicht scharf auf der Grenze) tritt die Reaktion ein. An die Stelle des gesellschaftlichen Menschen tritt der einzelne, der persönliche Mensch. Man schätzte nur das Bewusstsein, jetzt betet man das Unbewusste an, Schelling's Naturphilosophie löst Fichte's Ich-System ab; man führt Krieg gegen die unfruchtbare Verstandesreflexion, setzt Sage und Märchen wieder in ihre Rechte ein, bringt die Kinderstube und ihre Bewohner wieder zu Ehren, bisweilen sogar allzu sehr. In allen Ländern werden die Volksmärchen gesammelt, und in den meisten Ländern fangen die Dichter an, sie zu bearbeiten. Die sentimentalen deutschen Schriftsteller der Uebergangszeit (Kotzebue und Iffland) bringen die Kinder auf die Bühne, in der Absicht, zu rühren; selbst Oehlenschläger führt Kinder in seine Stücke ein und muss sich dafür von Heiberg durchhecheln lassen. Was die Gesellschaft betrifft, so hat Rousseau hier Schweigen geboten mit seinen päda-

gogischen Deklamationen und Theorien, es wird dem Kinde und insbesondere der kindlichen Natur eine Aufmerksamkeit geschenkt, wie niemals zuvor, und die Schwärmerei für die Kindererziehung (Campe) wird allmählich von der Schwärmerei für den „Naturzustand" des Kindes verdrängt (siehe die Rousseau'sche Tendenz schon in dem Gespräche Götz von Berlichingen's mit seinem kleinen Sohne).

Vom Kinde ist nur ein Schritt zum Thiere. Das Thier ist ein Kind, das nie etwas Anderes als Kind wird. Derselbe Drang, das Leben im Gesellschaftsleben aufgehen zu lassen, welcher das Kind bei Seite geschoben, hatte auch das Thier verbannt. Derselbe Durst nach Naivetät, nach Natur, nach dem Unschuldigen und Unbewussten, welcher die Poesie zum Kinde hinführte, führt sie zum Thiere, und vom Thiere zur ganzen Natur, Rousseau, welcher die Sache des Kindes verficht, verficht zugleich die Sache des Thieres, und zuerst und zuvörderst als sein A und O, als sein „praeterea censeo" die Sache der Natur. Er studirt Botanik, schreibt an Linné, spricht ihm seine Bewunderung und Liebe aus. Die wissenschaftliche Naturbetrachtung bestimmt die sociale, welche wiederum die poetische bestimmt. Bernardin de Saint-Pierre führt durch seine feine Erzählung „Paul und Virginie" die Naturschilderung in die französische Prosa ein, und, was wol zu beachten ist, zur selben Zeit, wo er die Landschaft entdeckt, führt er zwei Kinder als Helden und Heldin ein. Alexander von Humboldt nimmt auf seinen Reisen in den Tropengegenden „Paul und Virginie" mit, liest dies Buch mit Bewunderung laut seinen Reisegefährten in der Natur vor, welche es beschreibt, und spricht mit Dank von dem, was er Saint-Pierre schuldig sei. Humboldt wirkt auf Oersted, der seinerseits tief auf Andersen wirkt. Die sympathische Naturbetrachtung be-

einflusst die wissenschaftliche, welche wiederum die poetische beeinflusst. Chateaubriand schildert in seiner farbigen, glänzenden Weise eine Natur, die mit derjenigen verwandt ist, welche Saint-Pierre in sein friedliches, naturanbetendes Gemüth aufgenommen hatte. Steffens trägt in seinen berühmten Vorlesungen zum ersten Male das natürliche Natursystem (siehe den gedruckten Einleitungskursus) in Dänemark vor. Um das Jahr 1831, also zur selben Zeit, wo Andersen's Märchen entstehen, wird in England (demselben Lande, welches mit der Einführung des Kindes in die Literatur den Anfang gemacht hatte) der erste Verein gegen Thierquälerei gegründet, Filialen werden in Frankreich und Deutschland errichtet, wo solche Vereine in München, Dresden, Berlin und Leipzig entstehen. Kierkegaard spottet in „Entweder — Oder" über die Gründung eines dieser Vereine; er sieht in denselben nur ein Phänomen des in seinen Augen von der Jämmerlichkeit der Persönlichkeiten zeugenden Associationstriebes. Kehren wir nach Dänemark zurück, so bemerken wir, dass die nationale, naturgetreue Landschaftsmalerei ihren entscheidenden Aufschwung gerade zu derselben Zeit nimmt, wo die Märchen gedichtet werden. Skovgaard malt den See, in welchem „das hässliche Entlein" plätschert, und zur selben Zeit wird — wie durch ein Wunder — die grosse Stadt dem Kopenhagener zu enge. Ihn langweilen den langen Sommer hindurch ihre Pflastersteine, die vielen Häuser und Dächer, er will ein grösseres Stück Himmel sehen, er zieht aufs Land, legt Gärten an, lernt Gerste von Roggen unterscheiden, wird Landmann für die Sommermonate. Eine und dieselbe Idee, die wiedergefundene Naturidee, verbreitet ihr Wirken über alle Lebenssphären, wie das Wasser einer hoch liegenden Quelle im Herabfliessen sich in eine ganze Reihe verschiedener Bassins vertheilt. Selt-

same und zum Nachdenken anregende Wirkung einer Idee! Im vorigen Jahrhundert gab es nichts Aehnliches. Man kann, wie witzig gesagt worden ist, Voltaire's „Henriade" durchstöbern, ohne einen einzigen Grashalm zu finden; es ist kein Futter für die Pferde darin. Man kann fast sämmtliche Gedichte Baggesen's durchblättern, ohne auf eine Naturschilderung, selbst nur als Staffage, zu stossen. Welch ein Sprung von dieser Poesie zu einer Poesie wie Christian Winther's, in welcher die Menschenfiguren meist nur Staffage sind und die Landschaft fast immer die Hauptsache ist, und wie weit war man damals davon entfernt, von einer Poesie wie derjenigen Andersen's zu träumen, in welcher Thiere und Pflanzen den Menschen ersetzen, ja ihn fast überflüssig machen! [1]

Was ist nun in der Pflanze, im Thiere, im Kinde für Andersen so anziehend? Er liebt das Kind, weil sein weiches Herz ihn zu den Kleinen, den Schwachen und Hilflosen hinzieht, von denen man mitleidsvoll, mit zarter Sympathie reden darf, und weil er, wenn er dies Gefühl einem Helden widmet — wie in „Nur ein Geiger", — dafür verspottet wird (man vgl. Kierkegaard's Kritik) [2], aber wenn er es einem Kinde weiht, den natürlichen Anhaltspunkt für seine Stimmung findet. Aus demselben echt demokratischen Gefühl für die Geringen und Verlassenen führt Andersen — selbst ein Kind des Volkes — in seinen Märchen, wie Dickens in seinen Romanen, beständig Gestalten aus den ärmeren Klassen, „simple Leute", aber von echtem Herzensadel, vor: die alte Waschfrau in „Der kleine Tuck" und „Sie taugte Nichts",

---

[1] Die Fabeln des vorigen Jahrhunderts (z. B. Lessing's Fabeln) sind blose Moral.

[2] G. Brandes: S. Kierkegaard. Ein literarisches Charakterbild. Leipzig 1879.

das alte Mädchen in „Am Spittelfenster", den Wächter und seine Frau in „Die alte Strassenlaterne", den armen Handwerksburschen in „Unter dem Weidenbaum", den armen Hauslehrer in „Alles am rechten Platze". Der arme ist wehrlos wie das Kind. Er liebt ferner das Kind, weil er es zu schildern vermag, nicht so sehr direkt psychologisch in Romanform — er ist überhaupt kein direkter Psycholog — wie indirekt, indem er sich mit einem Sprunge in die Welt des Kindes versetzt und thut, als gäbe es gar keine andere. Selten war daher eine Beschuldigung ungerechter, als die Kierkegaard's, da er Andersen vorwarf, dass er keine Kinder zu schildern vermöge. Aber wenn Kierkegaard, der übrigens als Literaturkritiker mit ausserordentlichen Vorzügen grosse Mängel verbindet (namentlich an historischem Ueberblick), bei dieser Gelegenheit bemerkt, dass Andersen in seinen Romanen das Kind beständig, „durch ein Anderes" schildere, so ist dies wahr; es hört auf, wahr zu sein, sobald er im Märchen sich auf den Standpunkt des Kindes versetzt und kein „Anderes" mehr kennt. Als handelnd und redend führt Andersen seltener das Kind in seinen Märchen ein. An öftesten hat er es in der reizenden kleinen Sammlung „Ein Bilderbuch ohne Bilder" gethan, wo er mehr als irgendwo anders das Kind sich mit der ganzen Naivetät seiner Natur aussprechen lässt. In solchen kurzen naiven Aussprüchen eines Kindes, wie den dort angeführten, liegt etwas ausserordentlich Erheiterndes und Ergötzliches. Jeder hat derartige Anekdoten zu erzählen. Ich erinnere mich, wie ich einmal ein kleines Mädchen nach einem Vergnügungslokale mitnahm, um die Tyroler Alpensänger zu hören. Sie hörte ihre Lieder sehr aufmerksam an. Als wir nachher im Garten vor dem Pavillon spazieren gingen, begegneten uns einige der Sänger in ihrem Kostüme. Das kleine Mädchen

klammerte sich ängstlich an mich an und frug verwundert: „Dürfen sie frei umhergehen?“ Solche kleine Aeusserungen vermag Niemand wie Andersen zu erzählen.[1] In den Märchen kommen einzelne dergleichen vor, wie die liebenswürdigen Worte des Kindes in „Das alte Haus“, als dasselbe dem Manne den Zinnsoldaten schenkt, „damit er nicht so schrecklich allein sei“, und ein paar artige Antworten in „Die Blumen der kleinen Ida“. Sonst kommen selten Kinder vor. Die bedeutendsten Kindergestalten sind der kleine Hjalmar, der kleine Tuck, Kay und Gerda, die unglückliche eitle Karen (in „Die rothen Schuhe“, — ein unheimliches, aber gut geschriebenes Märchen), das kleine Mädchen mit dem Schwefelhölzchen und das kleine Mädchen in „Herzeleid“, endlich Ib und Christine, die Kinder in „Unter dem Weidenbaum“. Neben diesen wirklichen Kindern stehen einige ideale, das kleine elfenhafte Däumelinchen und das kleine wilde Räubermädchen, gewiss Andersen's frischeste Kindergestalt, die mit ihrer meisterhaft geschilderten Wildheit einen glücklichen Gegensatz zu den vielen artigen, blonden und zahmen Kindern bildet. Man sieht sie vor sich, wie sie leibt und lebt, phantastisch und wahr, sie und

[1] Folgenden Aufsatz schrieb kürzlich in Kopenhagen ein zehnjähriges Mädchen über das aufgegebene Thema: Eine unerwartete Freude: „Es lebten in Kopenhagen ein Mann und eine Frau, welche sehr glücklich waren. Sie hatten es gut und hielten viel von einander; aber sie waren so traurig darüber, dass sie keine Kinder hatten. Sie warteten lange, aber sie kriegten keine. Da machte der Mann einmal eine grosse Reise und blieb zehn Jahre lang fort. Als diese Zeit um war, kehrte er heim, ging in sein Haus und wurde sehr froh, denn er fand in der Kinderstube fünf kleine Kinder, einige spielten, andere lagen in der Wiege. Das war eine unerwartete Freude.“ — Dieser Aufsatz ist jedoch ein Beispiel derjenigen Art von Naivetät, die Andersen nie behandelt. Die Pointe würde einen französischen Erzähler interessiren, ihn lässt sie wie alles, das auf das Geschlechtliche anspielt, völlig kalt.

ihr Rennthier, das sie „jeden Abend, den Gott werden lässt, mit ihrem scharfen Messer am Halse kitzelt."

Wir sahen, wie die Sympathie für die Kindernatur zur Sympathie mit dem Thiere, das zwiefach Kind ist, und zur Sympathie mit den Pflanzen, den Wolken, dem Winde führte, die zwiefach Natur sind. Was Andersen zu den unpersönlichen Wesen hinzieht, ist das Unpersönliche in ihm selbst; was ihn zu den ganz bewusstlosen Wesen hinführt, ist nur die direkte Konsequenz dieser Sympathie. Das Kind, so jung es ist, wird alt geboren; jedes Kind ist eine ganze Generation älter als sein Vater, eine Kultur von Jahrtausenden hat ihren ererbten Stempel dem kleinen vierjährigen Residenzkinde aufgeprägt. Wie viele Kämpfe, wie viel Streben, wie viele Leiden haben das Antlitz eines solchen Kindes verfeinert, die Züge sensibel und altklug gemacht! Anders bei den Thieren. Seht den Schwan, das Huhn, die Katze an, sie fressen, schlafen, leben, träumen ungestört, wie vor Jahrtausenden. Das Kind verräth schon böse Instinkte. Wir, die das Unbewusste, das Naive suchen, wir steigen gern die Leiter hinab, welche zu der Region führt, wo es nicht mehr Schuld und Verbrechen gibt, wo die Verantwortlichkeit aufhört, sammt der Reue, dem unruhigen Streben und der Leidenschaft, wo nichts von alledem sich findet ausser durch eine Unterschiebung, deren wir uns halb bewusst sind, und die der Theilnahme deshalb zur Hälfte ihren Stachel raubt. Ein Dichter, der, wie Andersen, so ungern das Grausame und Rohe in seiner Nacktheit vor Augen sieht, und auf den es so starken Eindruck macht, dass er es nicht zu erzählen wagt, sondern hundertmal in seinen Werken vor einer Frevelthat oder Unthat mit dem mädchenhaften Ausrufe zurückschaudert: „Wir ertragen es nicht, daran zu denken!", solch ein Dichter fühlt sich beruhigt und heimisch

in einer Welt, wo alles, was wie Selbstsucht, Gewaltthat, Rohheit, Nichtswürdigkeit und Verfolgung aussieht, nur in uneigentlichem Sinne so genannt werden kann. Höchst charakteristisch ist es nun, dass fast alle in Andersen's Märchen vorkommende Thiere zahme Thiere, Hausthiere sind. Dies ist erstlich ein Symptom derselben sanften und idyllischen Tendenz, welche bewirkt, dass fast all' seine Kinder so artig sind. Es ist ferner ein Zeugnis für seine Naturtreue, welche zur Folge hat, dass er ungern schildert, was er nicht gründlich kennt. Es ist endlich ein interessantes Phänomen mit Rücksicht auf die Verwendung, welche die Thiere hier finden; denn die Hausthiere sind nicht mehr reine Naturprodukte, sie erinnern theils durch Ideenassociation an vieles Menschliche, und theils haben sie durch den langen menschlichen Umgang und durch die lange Kultur selbst etwas Menschliches erhalten, das in hohem Grade die Verpersönlichung unterstützt und befördert. Diese Katzen und Hühner, diese Enten und Puter, diese Störche und Schwäne, diese Mäuse und jenes unnennbare Insekt, „mit Fräuleinblut im Leibe" bieten dem Märchen viele Anknüpfungspunkte dar. Sie gehen bereits mit dem Menschen um, ihnen fehlt nur eine artikulirte Sprache, und es gibt Menschen mit artikulirter Sprache, die ihrer nicht werth sind und nicht ihre Sprache verdienen. Lasst uns darum den Thieren die Sprache geben und sie unter uns aufnehmen.

Auf der fast ausschliesslichen Beschränkung auf die Hausthiere, beruht ein doppelter Charakterzug dieser Märchen. Zum ersten das bezeichnende Resultat, dass Andersen's Thiere, was sie im übrigen auch sein mögen, niemals viehisch, niemals brutal sind. Von Fehlern haben sie nur den, dumm, bornirt und spiessbürgerlich zu sein. Andersen stellt nicht das

das Wasser geworfen, sie sagten Alle: Der neue ist der schönste! so jung und prächtig! und die alten Schwäne neigten sich vor ihm." Mögen sie sich neigen, aber möge man nicht vergessen, dass es Etwas gibt, was mehr werth ist, als die Anerkennung aller alten Schwäne und Gänse und Enten, mehr werth, als dass man als Gartenvogel Brotkrumen und Kuchen erhält: das stille Dahingleiten und der freie Flug! —

Andersen zieht den Vogel dem vierfüssigen Thiere vor. Es kommen mehr Vögel, als Säugethiere bei ihm vor, denn der Vogel ist sanfter, der Pflanze näher als dem Thiere. Die Nachtigall ist sein Sinnbild, der Schwan ist sein Ideal, der Storch sein erklärter Liebling. Es ist natürlich, dass der Storch, der merkwürdige Vogel, welcher die Kinder bringt, der Storch, der possirliche Langbein, der reisende, beliebte, stets mit Sehnsucht erwartete und mit Freude begrüsste Vogel, sein liebstes Symbol und Titelbild wird.

Doch den Vögeln zieht er wieder die Pflanzen vor. Von allen organischen Wesen sind die Pflanzen diejenigen, welche am häufigsten im Märchen vorkommen. Denn erst in der Pflanzenwelt herrscht Frieden und Harmonie. Auch die Pflanze gleicht einem Kinde, aber einem Kinde, das beständig schläft. Hier ist keine Unruhe, kein Handeln, kein Leiden und keine Sorge. Hier ist das Leben ein stilles, regelmässiges Wachsthum und der Tod nur ein schmerzloses Verwelken. Hier leidet die leicht erregte, lebhafte Dichtersympathie noch minder. Hier ist nichts, was die feinen Nerven erschüttert und angreift. Hier ist er zu Hause, hier malt er Tausend und eine Nacht hinter einem Klettenblatte. Alle Gefühle können wir hier empfinden, Wehmuth beim Anblick des gefällten Stammes, Kraftfülle beim Anblick der schwellenden Knospen, Beängstigung beim Dufte des starken

Jasmins, viele Gedanken können uns zufliessen, wenn wir die Entwicklungsgeschichte des Flachses oder die kurze Ehre des Tannenbaumes am Weihnachtsabend sehen, aber unsere Stimmung ist frei (wie dem Komischen gegenüber), das Bild ist so flüchtig, dass es entschwindet, sobald wir es festzuhalten versuchen. Die Sympathie und Erregung berührt leise unser Gemüth, aber sie erschüttert, sie erhitzt es nicht, und sie schlägt es nicht nieder. Ein Gedicht von der Pflanze befreit zwiefach die Sympathie, welche es in Anspruch nimmt; einmal weil wir wissen, dass das Gedicht nur Dichtung ist, und ferner, weil wir wissen, dass die Pflanze nur ein Bild ist. Nirgends hat der Dichter mit feinerem Sinn den Pflanzen Sprache verliehen, als im „Tannenbaum", in den „Blumen der kleinen Ida" und in der „Schneekönigin". Jede Blume erzählt in dem letztgenannten Märchen ihre Geschichte; hören wir, was die Feuerlilie sagte: „Hörst Du die Trommel: bum! bum! Es sind nur zwei Töne, immer: bum! bum! Höre der Frauen Trauergesang! höre den Ruf der Priester! — In ihrem langen rothen Mantel steht das Hindu-Weib auf dem Scheiterhaufen, die Flammen lodern um sie und ihren todten Mann empor; aber das Hindu-Weib denkt an den Lebenden hier im Kreise, an ihn, dessen Augen heisser als die Flammen brennen, an ihn, dessen glühender Blick ihr Herz mehr versengt, als die Flammen, welche bald ihren Körper zu Asche verbrennen. Können die Flammen des Herzens in den Flammen des Scheiterhaufens ersterben?" — „Das verstehe ich ganz und gar nicht," sagte die kleine Gerda. — „Das ist mein Märchen!" sagte die Feuerlilie."

Noch einen Schritt weiter und die Phantasie des Dichters eignet sich das Leblose an, kolonisirt und annektirt Alles, Grosses und Kleines, ein altes Haus und einen alten Schrank („Die Hirtin und der Schornstein-

feger"), den Kreisel und das Bällchen, die Stopfnadel und den Halskragen, und die grossen Lebkuchenmänner mit bitteren Mandeln als Herzen. Nachdem sie die Physiognomie des Leblosen erfasst hat, identificirt seine Phantasie sich mit dem formlosen All, segelt mit dem Mond über den Himmel, pfeift und erzählt mit dem Winde, sieht den Schnee, den Schlaf, die Nacht, den Tod und den Traum als Personen.

Das Bestimmende in dieser Phantasie war also die Sympathie mit dem Kindlichen, und durch die Darstellung so tiefliegender elementarer und konstanter Seelenzustände, wie diejenigen des Kindes, werden die Hervorbringungen dieser Phantasie über die Fluthen der Zeit erhoben, über die Grenzen des Landes hinaus verbreitet, und gemeinschaftliches Eigenthum der verschiedenen Klassen der Gesellschaft. Die Zeit ist längst vorüber, wo man das Genie für ein vom Himmel gefallenes Meteor ansah; jetzt weiss man, dass das Genie, wie alles Natürliche, seine Voraussetzungen und seine Bedingungen hat, dass es in einem durchgängigen Abhängigkeitsverhältnisse zu seinem Zeitalter steht als eins der Organe seiner Ideen. Die Sympathie für das Kind ist nur ein Phänomen der Sympathie des neunzehnten Jahrhunderts für das Naive. Die Liebe zum Unbewussten ist ein Phänomen der Liebe zur Natur. In der Gesellschaft, in der Wissenschaft, in der Poesie, in der Kunst waren die Natur und das Kind zum Gegenstande der Verehrung gemacht worden; zwischen Poesie, Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft findet eine Wechselwirkung statt. Ersteht also ein Dichter, dessen Liebe ihn zum Kinde hinzieht, dessen Phantasie vom Thiere, von der Pflanze, von der Natur angelockt wird, so wagt er seinem Triebe zu folgen, so empfängt er Muth, sein Talent zu äussern, indem hunderttausend dumpfe Stimmen rings um ihn her

seine Berufung verstärken, indem der Strom, wider den er zu schwimmen glaubt, ihn zu seinem Ziele schaukelt und hinträgt.

Man studirt also seine Kunst, indem man die Ideen studirt, welche ihn inspiriren. Sie in ihrem Entstehen und ihrer Verzweigung, in ihrem abstrakten Wesen und ihrer konkreten Macht zu beobachten, ist daher keine überflüssige Handlung, wenn man die Aufgabe hat, sich in die einzelne Dichterphantasie zu vertiefen. Denn die nackte Idee kann zwar nicht dichten; allein ohne die Idee und ohne die Umgebungen, welche sie in Bewegung setzt, kann der Dichter eben so wenig dichten. Um den glücklichen Dichter steht eine Schaar, die mit weniger Glück in derselben Richtung wie er, arbeitet, und um diese Schaar tummeln sich die Völker als stumme, aber theilnehmende Mitarbeiter. Denn das Genie ist wie ein Brennspiegel, welcher die weit zerstreuten Strahlen sammelt und vereint. Es steht niemals allein. Es ist nur der herrlichste Baum im Walde, nur die höchste Aehre in der Garbe, und man erkennt es erst in seiner wirklichen Bedeutung und in seiner wahren Stellung, wenn man es an seinem Platze gesehen hat.

III.

Es genügt nicht, den Welttheil anzugeben, wo das Genie zu Hause gehört; man kann nicht Dänemark nach einer Karte von Europa bereisen. Man muss zum ersten die Stätte deutlicher bezeichnet sehen; sodann kennt man noch nicht das Genie, weil man, ob auch noch so genau, seine Verbindungen und Umgebungen kennt, so wenig wie man eine Stadt kennt, weil man um ihre Wälle herum schritt. Denn das Genie wird zwar theilweise, aber nicht

erschöpfend, durch die Zeit erklärt. Was es vorfindet, vereinigt es unter einem neuen Gesetz; selbst ein Produkt, bringt es Produkte hervor, die es allein in der Welt hervor zu bringen vermag. Man braucht nur seine Aufmerksamkeit ein wenig anzustrengen, man braucht nur das Urtheil eines Fremden zu hören, um zu fühlen, wie viel in Andersen's Märchen national, lokal und individuell ist. Ich sprach einmal mit einem jungen Franzosen über Dänemark. „Ich kenne Ihr Land sehr gut," sagte er. „Ich weiss, dass Ihr König Christian, dass Ihr erster Schriftsteller ein verkanntes Genie ist und Herr Schmidt heisst, dass Herr Ploug der tapferste Kriegsheld Ihres Vaterlandes ist, den kein Schlachtfeld jemals weichen sah, und dass Herr Bille der Gambetta Dänemarks ist. Ich weiss, dass Sie einen Gelehrtenstand haben, der sich durch seine wissenschaftliche Selbständigkeit und seine freie Forschung auszeichnet, und ich kenne Herrn Holst, welchen man bei Ihnen ja den Tyrtäus des Danebrog nennt . . ." Da ich sah, dass er orientirt sei, unterbrach ich ihn mit der Frage: „Haben Sie Andersen's Märchen gelesen?" — „Ob ich das habe!" antwortete er, „es ist das einzige dänische Buch, welches ich las." — „Was halten Sie davon?" frug ich. — „Un peu trop enfantin," lautete die Antwort. Ich bin überzeugt, wenn man Andersen's Märchen einem fünfjährigen französischen Kinde vorlegte, würde es sie auch „un peu trop enfantins" finden. — Ich habe gesagt, dass die Andersen'sche Kindlichkeit allgemein verständlich sei. Das ist wahr, allein es ist nicht die ganze Wahrheit. Diese Kindlichkeit hat ein entschieden germanisches Gepräge, sie wird am besten in England und Deutschland verstanden, minder gut von den romanischen Nationen, am schwersten von der französischen. In Wirklichkeit ist Andersen daher in Frankreich äusserst wenig bekannt

und gelesen. England ist das einzige Land, in welchem man ganze und halbe Romane auf die Darstellung des Seelenlebens kleiner Kinder verwendet (Dickens' „Paul Dombey" und „David Copperfield", Miss Wetherell's „Die weite, weite Welt", George Eliot's „Die Mühle am Floss"), und die englische Kindlichkeit ist einzig in ihrer Art; man braucht nur das erste beste, französische illustrirte Kinderbuch aufzuschlagen, um den Unterschied zu merken. Das englische und das französische Kind sind eben so ungleichartig wie eine Eichel und eine Buchecker. In Frankreich wird Andersen schon aus dem Grunde niemals festen Fuss fassen können, weil der Platz besetzt, weil er seit lange von La Fontaine eingenommen ist.

Es gibt zwei Arten von Naivetät. Die eine ist die des Herzens, die andere die des Verstandes, jene offen, frei, einfältig und rührend, diese anscheinend verstellt, neckisch, schlagfertig und fein. Die eine erweckt Thränen, die andere ein Lächeln, die erste hat ihre Schönheit, die andere hat ihren Reiz, die erste kennzeichnet das gute Kind, die andere das enfant terrible, und Andersen ist der Dichter jener, La Fontaine der Dichter dieser Naivetät. Diese letztere Form der Naivetät ist der Ausdruck der Frühreife, welche das treffende Wort spricht, ohne noch recht zu wissen, was sie sagt, und welche daher wie ein Deckmantel aussieht; die andere Naivetät ist die der Unschuld, welche voraussetzt, dass ihr Garten Eden die ganze Welt sei, und welche daher die ganze Welt durch ihre Unschuld beschämt, ohne zu wissen, dass sie es thut, aber mit so treffenden Worten, dass die Naivetät sich wie eine Maske ausnimmt. Vergleicht man daher Andersen's Märchen mit La Fontaine's Fabeln, so findet man eine Grundverschiedenheit in der Lebensanschauung und lernt dadurch die nordische Le-

bensanschauung in ihrer Begrenzung kennen; denn jede Bestimmung ist eine Begrenzung. Einer der tiefsten Züge in La Fontaine's und der gallischen Lebensanschauung ist der Krieg gegen die Illusion. Das launige Spiel in La Fontaine's Naivetät besteht darin, dass sie, so harmlos sie ist, so gutmüthig und mild sie sich immer beweist, ab und zu ahnen lässt, dass sie nicht albern ist, dass sie sich nicht foppen lässt, dass sie recht wohl all' die Dummheit und Heuchelei, all' das Predigen und all' die Phrasen zu schätzen und zu würdigen weiss, von denen die Menschen sich, wie durch Verabredung, an der Nase oder am Herzen herumführen lassen. Mit einem Lächeln geht sie an all' dem Ernste vorüber, dessen Kern Fäulnis und Hohlheit, an all' der Grösse, die im Grunde nur Frechheit, an all' der Ehrwürdigkeit, deren Wesen Lüge ist. So bringt sie „Alles an seinen rechten Platz", wie der Titel einer der populärsten Geschichten Andersen's lautet. Der Grundton ihres Ernstes ist eine poetische Begeisterung, und ihr witziger Scherz hat einen Stachel, den sie sorgsam verhehlt. Die französische Satire ist ein Stossdegen mit einem vorläufigen Knopfe. Sie hat in „Tartüffe", „Candide" und „Figaro" Revolution vor der Revolution gemacht. Das Gelächter ist Frankreichs älteste Marseillaise. — Der tiefste Zug in Andersen's Lebensanschauung ist der, das Herz am höchsten zu setzen, und dieser Zug ist echt dänisch. Selbst gefühlvoll, hebt diese Anschauung bei jeder Gelegenheit die Schönheit und Bedeutung des Gefühls hervor, überspringt den Willen (alle Schicksale des Flachses, in dem Märchen seines Lebens, kommen von aussen), bekämpft die Verstandeskritik als das Böse, als ein Werk des Teufels, als einen Hexenspiegel, versetzt der pedantischen Wissenschaft die trefflichsten und witzigsten Seitenhiebe („Die Glocke", „Ein Blatt

vom Himmel"), schildert die Sinne als Versucher oder übergeht sie wie unaussprechliche Dinge, verfolgt und denuncirt die Hartherzigkeit, verherrlicht und preist die Herzensgüte, stürzt die Rohheit und Bornirtheit von ihrem Throne, hebt die Unschuld und die Wohlanständigkeit hinauf, und bringt so „Alles an seinen rechten Platz". Der Grundton ihres Ernstes ist das moralisch-religiöse Gefühl, mit dem Hasse der Genialität gegen die Bornirtheit gepaart, und ihre humoristische Satire ist launig, ruhig, in Uebereinstimmung mit dem idyllischen Geiste des Dichters. Diese Satire sticht nur wie eine Mücke, allein an den weichen Stellen. Welche dieser Anschauungen ist die beste? Eine solche Frage verlohnt keiner Antwort. Ich liebe die Buche, und ich liebe die Birke. Nur weil sie mir einfallen, nicht um mich für das Eine oder Andere zu entscheiden, führe ich die Zeilen Georg Herwegh's an:

Auch mir hat sich das Aug' schon oft genetzt,
Sah ich das Herz misshandelt und zerschlagen
Und von den Rüden des Verstands gehetzt.

Es darf das Herz wohl auch ein Wörtchen sagen,
Doch ward es weislich in die Brust gesetzt,
Dass man's so hoch nicht wie den Kopf soll tragen.

Wie die Lebensanschauungen hier verschieden sind, so auch die poetischen Begabungen. La Fontaine schreibt klare, formvollendete, höchst melodische Verse, deren Poesie eine leichte Schwärmerei und eine sanfte Wehmuth ist. Andersen schreibt eine barocke, unregelmässige, leichtmanierirte Prosa, deren Poesie eine üppig sprudelnde, ganz entzückende Phantastik ist. Diese Phantastik macht Andersen den Franzosen so fremdartig, deren ziemlich graue Poesie ganz und gar der farbigen Blumenpracht entbehrt, die man bei den nordischen Völkern

findet, die ihre höchste Schönheit in Shakspeare's „Sommernachtstraum" erreicht, die man überall verspürt, und die Andersen's Märchen ihren feinsten Duft mittheilt. Und wie ihre phantastische Laune nordisch-dänisch ist, so ist ihr idyllischer Grundton insbesondere dänisch. Kein Wunder, dass die ersten und eigenthümlichsten dieser Märchen unter dem Regimente Friedrich's VI. gedichtet wurden; seine Zeit hat ihren Stempel auf dieselben gesetzt, man findet ihn wieder in all' jenen väterlich-patriarchalischen alten Königen, man findet den Geist der Zeit in dem vollständigen Mangel an gesellschaftlicher, geschweige politischer Satire, welchen man in dem Märchen verspürt. Kein Wunder auch, dass Thorvaldsen nicht müde werden konnte, diese Märchen vorlesen zu hören, während er seine Ambe und Terne im Lottospiel besetzte, denn sein dänisches Wesen war naiv und seine Kunst, trotz all' ihrer Grösse, idyllisch wie die Kunst, welche diese Dichtungen erzeugt hat.

Ein Genie, das zu einer Zeit geboren wird, wo Alles seiner Entwicklung entgegen steht, wird entweder zermalmt oder geht zu Grunde wie ein untergeordnetes Talent: ein Andersen, 1705 statt 1805 in Dänemark geboren, wäre ein Unglücklicher, ein ganz Unbedeutender, vielleicht ein Wahnsinniger geworden. Ein Talent, das in einem Zeitalter geboren wird, wo ihm Alles zu Statten kommt, erzeugt klassische, geniale Produkte. Allein dieser ersten Uebereinstimmung zwischen dem Genie und der Zeit (zum Theil auch dem Lande), entspricht eine zweite zwischen den eigenen Kräften des Genies, und eine dritte zwischen dem Genie und seiner Kunstart. Die geniale Natur ist ein organisch zusammenhängendes Ganzes, ihre Schwäche in dem einen Punkte bedingt ihre Stärke in dem andern, die Entwicklung jener Fähigkeit verursacht die Hemmung dieser Fähigkeit, und es ist unmöglich,

etwas Einzelnes zu verändern, ohne die ganze Maschinerie zu verändern und zu stören. Man wünscht wol das Eine oder Andere anders, aber man begreift ohne Mühe, dass es so sein muss. Man möchte dem Dichter mehr Persönlichkeit, ein männlicheres Wesen und eine ruhigere Geisteskraft wünschen; aber man versteht leicht, dass das Unpersönliche, Abschlusslose der Individualität, welche man aus dem „Märchen meines Lebens" kennen lernt, im innigsten Zusammenhange mit seiner Art der Begabung steht. Ein zugeknöpfterer Geist könnte die poetischen Eindrücke nicht so empfänglich aufnehmen und empfinden, ein härterer nicht diese Schmiegsamkeit mit seiner strammeren Haltung vereinen, ein für Kritik und Philosophie empfänglicherer nicht so naiv sein. Wie nun die moralischen Eigenschaften die intellektuellen bedingen, so bedingen diese gegenseitig einander. Ein so überströmendes lyrisches Gefühl, eine so exaltirte Sensibilität kann nicht mit der Erfahrung und Methode des Weltmanns bestehen; denn Erfahrung kühlt ab und verhärtet. Eine so leicht voltigirende und vogelmässig hüpfende und fliegende Phantasie lässt sich nicht mit dem logisch abgemessenen Crescendo und Decrescendo der poetischen Handlung vereinen. Eine so wenig kaltblütige Beobachtung kann nicht psychologisch bis ins tiefste Mark dringen, eine so kindliche, so leicht erbebende Hand kann nicht einen Schurken anatomiren. Stellen wir daher eine Begabung, wie diese, verschiedenen bestimmten und bekannten Kunstarten gegenüber, so können wir im voraus entscheiden, wie es sich zu jeder derselben verhalten muss.

Der Roman ist eine Dichtungsart, welche nicht allein Einbildungskraft und Gefühl, sondern den scharfen Verstand und das kalte, ruhige Beobachtungsvermögen des Weltmanns bei dem Geiste erfordert, welcher Ausgezeichnetes darin leisten soll; daraus ergibt sich, dass der-

selbe nicht ganz für Andersen passt, wiewohl er seinem Talente auch nicht durchaus fern liegt. Die ganze Scenerie, der Naturhintergrund, das Malerische des Kostüms wird ihm gelingen; aber im Psychologischen wird man die Schwäche verspüren. Er wird für und wider seine Personen Partei nehmen, seine Männer werden nicht männlich genug, seine Frauen nicht recht weiblich sein. Ich kenne keinen Dichter, dessen Geist geschlechtsloser ist, dessen Talent weniger ein bestimmtes Geschlecht verräth, als Andersen. Deshalb hat er seine Stärke darin, Kinder darzustellen, bei denen das bewusste Geschlechtsgefühl noch nicht hervorgetreten ist. Das Ganze beruht darauf, dass er das, was er ist, so ausschliesslich ist, kein Gelehrter, kein Denker, kein Bannerträger, kein Kämpfer, wie mehrere der grössten Dichter, sondern ausschliesslich Poet. Ein Poet ist ein Mann, der zugleich Weib ist. Andersen sieht im Manne und im Weibe am kräftigsten das Elementare, das gemeinsam Menschliche, viel weniger das Besondere, das Interessante. Ich übersehe nicht, wie er das tiefe Gefühl einer Mutter in „Die Geschichte einer Mutter" geschildert oder eine Geschichte weiblichen Seelenlebens in „Die kleine Seejungfer" erzählt hat; aber was er hier darstellt, sind nicht die complicirten Seelenzustände des Lebens und des Romans, sondern das Lebenselement; er lässt den ganz einzelnen und reinen Ton klingen, der in den verschlungenen Harmonien und Disharmonien des Lebens weder so rein noch so einzeln vorkommt. Indem sie in das Märchen eintreten, erleiden alle Gefühle eine Vereinfachung, eine Läuterung und Verwandlung. Der Charakter des Mannes liegt dem Kinderdichter am fernsten, und ich entsinne mich nur einer einzigen Stelle in den Märchen, wo man auf eine feine psychologische Charakteristik einer weiblichen Seele stösst; sie steht so unschuldig da, dass

man sich fast fragen möchte, ob sie sich nicht selbst geschrieben hat. Man findet sie in einer Geschichte von zwei Porzellanfiguren, „Die Hirtin und der Schornsteinfeger“:

„Hast Du wirklich Muth, mit mir in die weite Welt hinaus zu gehen?“ frug der Schornsteinfeger. „Hast Du bedacht, wie gross die ist, und dass wir nie mehr hieher zurückkehren können?“ — „Das hab' ich,“ sagte sie. Und der Schornsteinfeger sah sie fest an, und dann sagte er: „Mein Weg geht durch den Schornstein! Hast Du wirklich Muth, mit mir durch den Ofen, durch die Trommel sowol wie durch das Rohr zu kriechen? . . .“ Und er führte sie zu der Ofenthür hin. „Da sieht es ganz schwarz aus!“ sagte sie, aber sie ging doch mit ihm durch die Trommel sowol wie durch's Rohr, wo die pechfinstere Nacht herrschte. Nach einer langen und beschwerlichen Wanderung erreichten sie den Schornsteinrand. Der Himmel mit all' seinen Sternen war hoch über und alle Dächer der Stadt tief unter ihnen. Sie sahen weit umher, weit, weit hinaus in die Welt. Die arme Hirtin hatte sich's nie so gedacht; sie lehnte sich mit ihrem kleinen Kopfe an ihren Schornsteinfeger und dann weinte sie, dass das Gold von ihrem Leibgürtel absprang. „Das ist allzu viel!“ sagte sie. „Das kann ich nicht ertragen! Die Welt ist gar zu gross! Wäre ich doch wieder auf dem Tischchen unter dem Spiegel! Ich werde niemals froh, ehe ich wieder dort bin! Nun bin ich Dir ja gefolgt! Nun bin ich Dir in die weite Welt hinaus gefolgt, nun kannst Du mich auch wieder zurück begleiten, wenn Du mich wirklich lieb hast!“

Eine tiefere, eine unbarmherziger wahre, eine handgreiflichere Analyse einer gewissen Art von weiblicher Begeisterung und ihrer Thatkraft, wenn es rücksichtslos,

kühn und ohne einen Blick nach rückwärts zu handeln gilt, findet man, glaube ich, bei keinem andern dänischen Dichter. Welche Feinheit in der Darstellung: der augenblicklich entschlossene Enthusiasmus, das heroische Ueberwinden des ersten Schauders, Ausdauer, Tapferkeit, Festigkeit bis zu dem Augenblicke, — wo es darauf ankommt, wo die Festigkeit zerbricht und die Sehnsucht nach dem Tischchen unter dem Spiegel erwacht! Mancher dicke Roman wird durch solch' eine Seite in die Höhe geschnellt, und man tröstet sich darüber, dass Andersen kein Meister im Romanfache ist.

Das Drama ist eine Dichtungsart, welche die Fähigkeit erfordert, eine Idee zu differentiiren, sie auf viele Träger zu vertheilen; es erfordert Sinn für die bewusste Handlung, eine logische Kraft, sie zu lenken, einen Blick für die Situation, eine Leidenschaft dafür, sich in das unerschöpfliche Studium des einzelnen, vielseitigen Charakters zu vertiefen und zu versenken; daraus ergibt sich, dass das Drama Andersen ferner liegt, als der Roman, und dass seine Unfähigkeit für das Dramatische mit mathematischer Bestimmtheit in dem Verhältnisse steigt, in welchem die einzelne dramatische Abart dem Märchen und damit seiner Begabung ferner liegt. Die Märchenkomödie gelingt ihm natürlich am besten; aber sie hat auch nicht viel anders von der Komödie, als den Namen. Sie ist eine Mischart, und wenn sie auf die Probe des spanischen Märchens gestellt werden könnte, würde man sie als Bastarden erkennen. Im Situationslustspiele ist er glücklich betreffs der poetischen Ausführung der einzelnen Scenen selbst („Der König träumt"), aber höchst unglücklich in der Durchführung der Idee im Ganzen („Die Perle des Glücks"). Das eigentliche Lustspiel passt nicht übel für seine Gaben. Einzelne seiner Märchen sind ja bereits fast Holberg'sche Lustspiele, „Die glückliche

Familie" ist eine Holberg'sche Charakterkomödie, und „Es ist ganz gewiss" ein Holberg'sches Intriguenstück. Hier fällt die Charakterzeichnung ihm denn auch leichter, als im ernsten Drama, denn hier wandelt er direkt in Holberg's Spuren, so auffällig stimmt sein Vermögen in einer einzelnen Richtung mit dem jenes grossen Mannes überein. Andersen ist, wie ich schon bemerkt habe, kein direkter Psycholog; er ist mehr Biolog, als besonderer Menschenkenner. Seine Vorliebe ist, den Menschen durch das Thier oder durch die Pflanze zu schildern, ihn sich von seinem Naturgrunde aus entwickeln zu sehen. Alle Kunst enthält eine Antwort auf die Frage: was ist der Mensch? Fragt Andersen, wie er den Menschen definire, und er wird antworten: der Mensch ist ein Schwan, ausgebrütet auf dem Entenhofe der Natur. Dem psychologisch Interessirten, der, ohne dass er einen ganzen zusammengesetzten Charakter zu umfassen vermochte, einen fein entwickelten Blick für die einzelne Eigenschaft, die charakteristische Eigenthümlichkeit besitzt, bieten die Thiere, insbesondere die uns wohlbekannten, eine grosse Erleichterung. Man ist nämlich gewohnt, sie auf eine einzige Eigenschaft, oder doch nur auf ganz wenige, zu reduciren: die Schnecke ist langsam, die Nachtigall ist der unscheinbare Sänger mit den herrlichen Tönen, der Schmetterling der schöne Flatterhafte. Nichts also hindert, dass ein Dichter mit der Gabe, diese treffenden [illegible] Züge da auszuspüren, in die Spuren Holberg's, des Mannes, welcher [illegible] u. s. w. geschrieben hat, tritt, wie Andersen es in „Die neue Wochenstube" [illegible] eine seiner vielen [illegible] mit Dickens, dessen Komik sich häufig auf einige wenige [illegible] wiederholte Züge beschränkt.

[illegible] in unseren Tagen zu den un-

öglichen Dichtungsformen gehört, und die Alles er-
rdert, was Andersen gebricht, kann er nur einzelne
ibsche Einfälle haben, wie z. B. wenn er in „Ahas-
:rus" den Geist China's in einer drolligen lyrischen
pisode charakterisirt, oder wenn er die zwitschernden
:hwalben (ganz wie im Märchen) uns Attila's Festsaal
hildern lässt. — In der Reisebeschreibung kommt
:turgemäss eine grosse Anzahl seiner besten Eigen-
haften zum Vorschein. Wie sein Liebling, der Zug-
gel, ist er in seinem Elemente, wenn er reist. Er be-
achtet wie ein Maler, und er schildert wie ein Schwär-
:r. Zwei Fehler treten jedoch hier hervor: der eine,
ss sein lyrischer Hang zuweilen mit ihm durchgeht, so
ss er lobsingt statt zu schildern, oder übertreibt statt
malen (siehe z. B. die überschwängliche und unwahre
schreibung von Ragatz und Pfäffers); der andere, dass
s untergeordnet Persönliche, das Ichsüchtige, wel-
:s erkennen lässt, dass der tieferen Persönlichkeit die
schlossenheit fehlt, bisweilen in störender Weise sich
drängt. Letzteres charakterisirt besonders stark die
t seiner Selbstbiographie. Was man mit Recht dem
ärchen meines Lebens" vorwerfen kann, ist nicht so
r, dass der Verfasser so durchaus mit seiner Privat-
son beschäftigt ist (denn das ist hier ganz natürlich),
dern dass diese Persönlichkeit fast nie mit etwas Grös-
:m als mit sich selbst beschäftigt ist, niemals in einer
: aufgeht, sich niemals ganz von dem Ich befreit. Die
:olution von 1848 erscheint in diesem Buche wie ein
sen; man ist ganz erstaunt, daran erinnert zu werden,
s es noch eine Welt ausserhalb des Verfassers gibt.
In der lyrischen Poesie hat er äusseren Erfolg ge-
t; Chamisso hat sogar einzelne Lieder von ihm über-
t; ich sehe ihn aber ungern seine farbige, naturge-
e und realistische Prosatracht ablegen um sich

in den einförmigeren Mantel des Verses zu hüllen. Seine Prosa hat Phantasie, ungebundenes Gefühl, Rhythmik und Melodie — warum also nach Wasser über den Bach gehen? Seine Gedichte zeichnen sich übrigens häufig durch einen friedevollen und kindlichen Geist, ein warmes und mildes Gefühl aus. — Man sieht, dass das Resultat seiner Versuche in den verschiedenen Dichtungsarten ganz direkt, wie das unbekannte X in der Mathematik, aus der Natur seiner Anlagen einerseits und der Natur der Dichtungsart andererseits hervorgeht.

So bleibt denn nur seine eigene Dichtungsart zurück, diejenige, auf welche er kein Patent zu nehmen braucht; denn Niemand wird sie ihm rauben. Zu Andersens Zeiten machte man nach dem Vorbilde Hegels überall den Versuch, alle Dichtungsarten mit ihren Varietäten in ästhetische Systeme zu ordnen, und der dänische Hegelianer Heiberg entwarf denn auch ein reich gegliedertes System, in welchem die Rangordung der Komödie, der Tragödie, des Romans, des Märchens u. s. w. festgestellt und den Kunstarten, die Heiberg selbst pflegte, ein besonders hoher Rang gesichert wurde. Es ist aber gewissermassen schon doctrinär, von allgemeinen Kunstarten zu reden. Jeder Dichter individualisirt seine Dichtungsart vollständig. Die Form, welche er gebraucht hat, vermag kein Anderer zu benutzen. So ist es mit dem Märchen, dessen Theorie Andersen nicht zu schreiben versucht, dessen Platz im Systeme er nicht feststellen gewollt hat, und den bestimmen zu wollen ich mich wohl hüten werde. Es ist überhaupt sonderbar mit der ästhetisch-systematischen Rangordnung, es ergeht Einem mit ihr wie mit der Rangordnung im Staate: je mehr man darüber nachdenkt, desto ketzerischer wird man. Vielleicht kommt es daher, weil denken überhaupt gleichbedeutend mit Ketzer sein ist. Doch, wie jeder Naturtypus, hat das Andersen-

fer", und gemischte, zugleich grossartige und heitere wie „Die Schneekönigin". Hier begegnet uns eine Anekdote wie „Herzeleid", die einem Lächeln durch Thränen gleicht, und eine Inspiration wie „Die Muse des neuen Jahrhunderts", in welcher man den Flügelschlag der Geschichte, das Herzklopfen und den Pulsschlag des lebendigen Lebens der Gegenwart vernimmt, heftig wie im Fieber, und doch gesund wie in einem glücklichen, begeisterten Momente.[1] Kurz gesagt, hier ist alles, was zwischen dem Epigramm und der Hymne liegt.

Gibt es denn wirklich eine Grenze, welche das Märchen beschränkt, ein Gesetz, welches dasselbe bindet, und wo liegt es? Das Gesetz des Märchens liegt in der Natur des Märchens, und dessen Natur beruht auf derjenigen der Poesie. Scheint es im ersten Augenblicke, dass nichts der Dichtart verwehrt sei, welche eine Prinzessin eine Erbse durch zwanzig Matratzen und zwanzig Eiderdaunenbetten hindurch verspüren lassen kann, so ist das nur ein Schein. Das Märchen, welches die ungebundene Freiheit der Erfindung mit dem Zwange vereint, den seine Idee oder sein Gedanke ihm auferlegt, muss zwischen zwei Klippen hindurch steuern: zwischen der ideenlosen Ueppigkeit und der trockenen Allegorie; es muss die Mittelstrasse halten zwischen der allzu starken Fülle und der allzu grossen Magerkeit. Das thut

[1] Es gibt keinen einzigen dänischen Dichter, der es in solchem Grade wie Andersen verschmäht hätte, durch die Romantik der Vergangenheit zu wirken; er ist selbst im Märchen, das von der romantischen Schule in Deutschland von Anfang an in so mittelalterlichem Stile behandelt ward, immer voll und ganz in der Gegenwart. Er wagt, eben so wie Oersted, das Interessante in der Schwärmerei für König Hans und seine Zeit aufzuopfern, und er sagt gerne wie Ovid:

Prisca juvent alios! ego me nunc denique natum
Gratulor. Haec aetas moribus apta meis.

Ars amat. III, 121 -

ndersen fast immer, aber zuweilen doch nicht. Die aus olksmärchen entnommenen Stoffe, wie „Der fliegende offer", oder die eigentlichen Feenmärchen, wie „Däume-ıchen", haben für die erwachsenen Leser nicht so viel nziehendes wie für Kinder, weil das Märchen hier keinen edanken verbirgt. Im „Garten des Paradieses" ist alles ıs meisterhaft, was dem Eintritt in den Garten vor-ısgeht, allein der Fee des Paradieses selbst scheint es ir schwer etwas Schönes oder Ergötzliches abzuge-innen. Das entgegengesetzte Extrem ist nun, dass man e dürre Absicht, die trockene Lehre durch ıs Gewebe der Dichtung sieht; dieser Fehler ist, wie in unserer reflektirenden und bewussten Zeit sich er-arten lässt, weit häufiger. Man empfindet ihn stark, eil das Märchen das Reich des Unbewussten ist. Nicht ır, dass die unbewussten Wesen und Dinge hier das 'ort führen, sondern was im Märchen siegt und ver-:rrlicht wird, ist eben das Unbewusste. Und das Mär-ıen hat Recht; denn das Unbewusste ist unser Fond ıd der Quell unserer Stärke. Deshalb kann der Reise-ımerad Unterstützung von dem Todten empfangen, weil ganz vergessen hat, dass er ihm früher geholfen, und :shalb bekommt selbst Tölpel-Hans, weil er bei all iner Einfältigkeit naiv ist, die Prinzessin und das halbe :ich. Denn auch die Dummheit hat ihre Genialität und · Glück; nur mit den armen Zwischengeschöpfen, den ıreddinsnaturen, weiss das Märchen nichts anzufangen.

Wir wollen einige Beispiele von den Sünden gegen s Unbewusste betrachten. So blickt in dem schönen ärchen „Die Schneekönigin" auf das störendste die un-ückliche Absicht hindurch, wo die Schneekönigin for-:rt, dass Kay mit dem Eisspiele des Verstandes guren legen soll, und er nicht im Stande ist, mit dem-lben das Wort „Ewigkeit" zu legen. So herrscht eine

grobe und unpoetische Deutlichkeit in „Die Nachbarfa milien", so oft die Rosen von der Sperlingsfamilie mi dem abstrakten, für eine Sperlingszunge unaussprech lichen Worte „Das Schöne" benannt werden; mar hätte schon ohne diesen Fingerzeig verstanden, dass di Rosen in der Erzählung die Repräsentanten des Schöner sind, und indem man im Märchen auf dies abstrakte Wor stösst, fährt man zurück, als hätte man einen schleimiger Frosch berührt. — Dies Allegorisiren tritt, wie zi erwarten stand, in Erzählungen für Kinder am häufigster in der Form des Docirens und Moralisirens auf in einzelnen Märchen, wie „Der Buchweizen", spielt da pädagogische Element eine übergrosse Rolle. In anderer wie „Der Flachs", fühlt man am Schlusse allzu stark — wie bei Jean Paul — den Hang, zur Zeit und zur Unzei die Unsterblichkeitslehre anzubringen. Hier werden be sonders in dieser Absicht zuletzt ein paar kleine, ziemlicl abgeschmackte „unsichtbare Wesen" erschaffen, welch versichern, dass das Lied niemals aus sei. In einigen Fälle endlich ist die Tendenz mehr persönlich. Eine ganz Reihe von Märchen (Das Entlein, Die Nachtigall, Di Nachbarfamilien, Das Gänseblümchen, Die Schnecke un der Rosenstock, Feder und Dintenfass, Die alte Strassen laterne) spielen auf Dichterleben und Dichterloos an und in einzelnen Fällen spürt man — was bei Anderse eine seltene Ausnahme ist, — dass die Erfindung an de Haaren herbeigezogen ward, um die Tendenz hervo zu kehren. Welcher Sinn und welche Natur liegt z. B darin, dass die Strassenlaterne, nur, wenn sie mit einen Wachslicht, nicht wenn sie mit einem gewöhnlicheren Licht versehen ist, die schönen und bilderreichen Gesichte sehe lassen kann, welche sie erlebt? Das ist ganz unverständ lich, bis man es als Allegorie auf das vermeintliche Bedürf niss des Dichters nach Wohlstand auffasst, um etwa

Rechtes zu werden. („Also das Genie soll dem Schürzenstipendium nachlaufen!" schrieb bereits Kierkegaard bei Gelegenheit von „Nur ein Geiger".) Unglücklicher noch ist es, dass die Strassenlaterne in umgeschmolzenem Zustande, in ihrem anderen Leben, zu einem Dichter kommt und so ihre Bestimmung erreicht. So stark hat die Tendenz sich selten verrathen.

Die erste Pflicht des Märchens ist, poetisch zu sein; seine zweite ist, märchenhaft zu sein. Darin liegt zum ersten, dass die Ordnung der Märchenwelt ihm heilig sein muss. Was in der Märchensprache als feste Regel gilt, das muss das Märchen respektiren, so gleichgültig es sich übrigens den Gesetzen und Regeln der wirklichen Welt gegenüber verhalten mag. So geht es nicht an, dass das Märchen, wie Andersen „Die Dryade", die Heldin von ihrem Baume trennt, sie symbolische Reisen nach Paris machen, auf den „bal Mabille" gehen lässt u. s. w.; denn es ist nicht unmöglicher für alle Könige der Erde, das kleinste Blatt an eine Nessel zu setzen, als es für das Märchen ist, eine Dryade von ihrem Baume los zu reissen. Aber in der Märchenform liegt zum zweiten, dass der Rahmen nichts in sich aufnehmen kann, was, um poetisch zu seinem Rechte zu gelangen, eine tiefe psychologische Schilderung, eine ernste dramatische oder romanmässige Entwicklung erforderte. Eine Frau wie jene Maria Grubbe, von deren interessantem Leben Andersen uns in der Geschichte vom „Hühner-Gretchen" eine Skizze gibt, ist zu sehr ein Charakter, als dass es einem Märchendichter möglich sein sollte, ihr Wesen zu schildern oder zu erklären; versucht er es, so empfindet man ein Missverhältnis zwischen dem Gegenstande und der Form. [1]

[1] Ihr Leben hat später als historische Grundlage des glänzenden Romans „Frau Maria Grubbe" von J. P. Jacobsen gedient.

Man darf sich indess weniger über diese einzelnen Flecken wundern, als vielmehr darüber, dass sie so äusserst selten vorkommen. Ich habe sie auch nur hervorgehoben, weil es interessant ist, durch die Ueberschreitung der Grenze letztere selbst kennen zu lernen, und weil es mir wichtig schien, zu ermitteln, wie das Flügelross des Märchens, bei all seiner Freiheit, den ganzen Kreis zu durchlaufen und zu durchfliegen, doch seinen festen Tüder im Centrum hat.

Seine Schönheit, seine Stärke, seine Flugkraft und Anmuth sieht man nicht, indem man auf seine Schranke achtet, sondern indem man seinen mannigfachen und kühnen Bewegungen innerhalb seines Kreises folgt. Hierauf wollen wir zum Schlusse einen Blick werfen. Die Märchen liegen vor uns wie eine grosse, reiche, blumenbesäete Flur. Lasst uns frei auf derselben umher schweifen, sie nach kreuz und quer durchwandern, bald hie, bald da ein Blümchen pflückend, uns erfreuend an seiner Farbe, seiner Schönheit, an dem Ganzen. Diese kleinen, kurzen Dichtungen stehen ja wirklich in demselben Verhältniss zu den umfangreicheren Poesien, wie die kleinen Blumen zu den Bäumen des Waldes. Wer an einem schönen Tage zur Frühlingszeit nach einem seeländischen Walde hinaus spaziert, um die Buche in ihrer jungen Pracht mit den braunen Sammtknöpfen in der hellgrünen Seide zu sehen, der wendet, wenn er eine Zeitlang in die Höhe geblickt hat, seine Augen zur Erde hinab, und da zeigt sich, dass der Waldgrund eben so schön wie das Wipfeldach des Waldes ist. Hier wachsen in geringem Abstande buntfarbige Anemonen, weisse und dunkelrothe Maiblumen, gelbe Sternblümchen, rothe und blaue Nelkenwurz, Butterblumen und Steinbrech, Sternkraut, Dotterblumen und Löwenzahn. Nahe bei einander stehen die Knospe, die entfaltete Blume und die, welche schon Samen trägt,

die jungfräuliche und die befruchtete Pflanze, die duftlosen und die wolriechenden Blumen, die giftigen und die nützlichen, die heilsamen Kräuter. Häufig ist die Pflanze, welche im Systeme den niedrigsten Platz einnimmt, wie das blüthenlose Farnkraut, für das Auge die schönste. Blumen, welche zusammengesetzt erscheinen, bestehen bei näherer Betrachtung aus ganz wenigen Blättern, und Pflanzen, deren Blüthe eine einzelne scheint, tragen auf ihrer Spitze einen ganzen Flor, nur durch den Stengel vereinigter Blumen. So ist's auch mit den Märchen. Die, welche betreffs ihrer Würde am niedrigsten stehen, wie „Die Springer", enthalten oft eine ganze Lebensphilosophie in kurzem Auszuge, und die, welche als einzeln erscheinen, wie „Die Galoschen des Glücks", bestehen aus einer lose verbundenen Blüthendolde. Einige stehen in der Knospe, wie „Der Wassertropfen", andere schiessen in Samen, wie „Das Judenmädchen" oder „Der Stein der Weisen". Einige bestehen nur aus einem einzigen Punkte, wie „Die Prinzessin auf der Erbse", andere haben grosse, edle Formen, wie die in Indien besonders beliebte „Geschichte einer Mutter", welche einer fremden, südländischen Blume, der Kalla, gleicht, die in ihrer erhabenen Einfalt nur aus einem einzigen Blatte besteht.

Ich schlage das Buch aufs geradewohl auf, und mein Auge fällt auf „Erlenhügel". Welches Leben und welche Laune: „In der Küche waren vollauf Frösche am Spiesse, Schneckenhäute mit Kinderfingerchen darin, und Salate von Pilzsamen, feuchten Mäuseschnauzen und Schierling, . . . verrostete Nägel und Kirchenfensterglas gehörten zum Naschwerk." Glaubt man, die Kinder seien hier vergessen? Keinesweges. „Der alte Erlenkönig liess seine Goldkrone mit gestossenem Schiefer poliren; es war Bank-Erster-Schiefer, und es ist für den Erlenkönig sehr schwer, Bank-Erster-Schiefer zu

erhalten!" Glaubt man, hier sei nichts für die Erwachsenen? Noch mehr gefehlt! „O, wie sehne ich mich nach dem alten norwegischen Kobold! Die Knaben, sagt man, sollen etwas unartige, naseweise Jungen sein . . . Sie gingen mit blosem Halse und ohne Tragbänder, denn sie waren Kraftmänner." Welch ein Festgelag! Das Todtenpferd ist unter den Eingeladenen. Glaubt man, Andersen vergässe beim Gelage den Charakter des Gastes? „Nun mussten die Erlenmädchen tanzen, und zwar sowol einfach wie mit Stampfen, und das stand ihnen gut . . . Der Tausend! wie sie die Beine ausstrecken konnten, man wusste nicht, was Ende und was Anfang, man wusste nicht, was Arme und was Beine waren; das ging alles durch einander wie Sägespäne; und dann schnurrten sie herum, dass dem Todtenpferde unwohl wurde und es von Tische gehen musste." Andersen kennt das Nervensystem des Todtenpferdes und gedenkt seines schwachen Magens.

Er hat die echte Gabe, übernatürliche Wesen zu erschaffen, welche in der modernen Zeit so selten ist. Wie tief symbolisch und wie natürlich ist es z. B., dass die kleine Seejungfer, als ihr Schwanz zu „zwei niedlichen Beinen" eingeschrumpft ist, bei jedem Schritte, den sie macht, das Gefühl hat, als ob sie auf scharfe Messer und spitze Nadeln träte. Wie viele arme Frauen treten nicht bei jedem Schritt, den sie thun, auf scharfe Messer, um demjenigen nahe zu sein, den sie lieben, und sind doch noch lange nicht die unglücklichsten! — Welche herrlich gezeichnete Bande, jene Koboldschaar in der „Schneekönigin", welches treffliche Sinnbild dieser Hexenspiegel, und welche tief empfundene Gestalt diese Königin selbst, die, mitten auf dem öden Schneefelde sitzend, alle kalte Schönheit desselben in sich eingesogen

:. Dies Weib ist gewissermassen verwandt mit der
cht, einer der eigenthümlichsten Gestalten Ander-
's. Es ist nicht Thorvaldsen's milde, schlafbringende
cht, nicht Carstens' ehrwürdige, mütterliche Nacht,
ıdern die schwarze, unheimliche, schlaflose und grau-
ıvolle: „Draussen mitten im Schnee sass eine Frau in
gen, schwarzen Gewändern, und sie sprach: ‚Der Tod
bei Dir in Deiner Stube gewesen, ich sah ihn mit
inem kleinen Kinde davon eilen, er schreitet schneller
der Wind und bringt niemals zurück, was er genom-
n hat.' ‚Sag mir blos, welchen Weg er gegangen ist!'
;te die Mutter; ‚sag mir den Weg, und ich werde ihn
len.' ‚Ich kenne ihn,' sagte die Frau in den schwarzen
wändern; ‚aber bevor ich ihn Dir sage, musst Du mir
t alle die Lieder vorsingen, die Du Deinem Kinde
rgesungen hast. Ich liebe diese Lieder, ich habe sie
her gehört; ich bin die Nacht und sah Deine Thränen,
Du sie sangst.' ‚Ich will sie alle, alle singen!' sagte
Mutter; ‚aber halte mich nicht auf, damit ich ihn
holen, damit ich mein Kind wiederfinden kann!' Aber
Nacht sass stumm und still. Da rang die Mutter ihre
nde, sang und weinte, und es gab viele Lieder, aber
:h mehr Thränen." Die Mutter geht weiter, weint sich
Augen aus, um für diesen Preis über den See zu
angen, und gibt, um in das Treibhaus des Todes zu
nmen, dem „alten grauen Weibe" ihr langes schwarzes
ar und erhält deren weisses dafür. — Wir
ffen eine unzählbare Menge von Phantasiegeschöpfen,
ine elfenhafte Gottheiten wie Ole Lukoie (der Sand-
nn) oder die Kobolde mit den rothen Mützen, und die
rdische Dryade, Fliedermütterchen. Man fühlt hier recht
ıdersen's Stärke, wenn man sie mit der Ohnmacht der
tgenössischen dänischen Dichter in dieser Hinsicht ver-
:icht. Was für blasse Gestalten sind nicht Heiberg's

Pomona, Asträa oder Fata Morgana! Andersen gibt selbst dem Schatten einen Körper. Was sagt der Schatten? Was sagt er zu seinem Herrn? „Ich bin von Kindesbeinen an in Ihre Fusstapfen getreten." Das ist wahr. „Wir sind ja von Kind an mit einander aufgewachsen." Das ist nicht minder wahr. Und als er sich nach seinem Besuche empfiehlt: „Adieu! Hier ist meine Karte, ich wohne auf der Sonnenseite und bin bei Regenwetter stets zu Hause" [1]. Andersen kennt die Sehnsuchts-Qualen des Schattens, seine Gewohnheiten und seine Wollust: „Ich lief im Mondscheine auf der Strasse umher, ich reckte mich lang an der Mauer hinauf, das kitzelt so angenehm auf dem Rücken." Dies Märchen vom Schatten, das keineswegs an Chamisso erinnert, ist eine kleine Welt für sich. Ich nehme keinen Anstand, es eins der grössten Meisterwerke in der dänischen Literatur zu nennen. Es ist die Epopöe aller Schatten, aller Menschen aus zweiter Hand, aller unoriginellen, ursprünglichen Geister, aller derjenigen, welche wähnen, dass sie durch die blose Emancipation von ihrem Originale Persönlichkeit, Selbstständigkeit und wirkliches, echtes Menschendasein erlangen. Es ist auch eins der wenigen, wo der Dichter trotz seines weichherzigen Optimismus gewagt hat, die schreckliche Wahrheit in ihrer ganzen Nacktheit hervor treten zu lassen. Der Schatten beschliesst, um sich vor allen Enthüllungen betreffs seiner Vergangenheit zu sichern, dem Menschen

[1] Hier, wie überall, hat der Dichter seinen treuen Verbündeten in der Sprache, in den Wortspielen, die ihm unter der Feder hervor tanzen, sobald er sie aufs Papier wirft. Man sehe z. B., wie es in „Die alte Strassenlaterne" oder „Der Schneemann" von Wortspielen wimmelt. Man sehe, wie er die Lautsprache der Thiere benutzt, z. B.: „Quak!" sagte die kleine Kröte, und es war gerade, als wenn wir Menschen „Ach!" sagen.

das Leben zu nehmen: „‚Der arme Schatten!' (d. h. der Mensch) sagte die Prinzessin; ‚er ist sehr unglücklich, es wäre eine wahre Wohlthat, ihn von dem bischen Leben zu befreien, und wenn ich recht darüber nachdenke, so scheint es mir nöthig zu sein, dass man ihn in aller Stille bei Seite schaffe.' ‚Das ist allerdings hart, denn er war ein treuer Diener,' sagte der Schatten, und er that, als wenn er seufzte. ‚Du bist ein edler Charakter!' sagte die Königstochter." Dies Märchen ist endlich eins von denen, wo man am leichtesten den Uebergang vom Natürlichen zum Uebernatürlichen beobachten kann: der Schatten reckt und streckt sich solange, „um zu Kräften zu kommen", bis es ganz natürlich ist, dass er sich zuletzt los reisst.

Wir schlagen das Buch zu und öffnen es an einer anderen Stelle. Da stossen wir auf „Die Springer". Eine kurze und bündige Belehrung über das Leben. Die Hauptpersonen sind der Floh, der Heuschreck und der Hüpfauf aus dem Gänsebrustknochen; die Königstochter ist der Preis für den besten Sprung. „Merkt's euch Alle," sagte die Muse des Märchens. „Springt mit Verstand! Es frommt nicht, so hoch zu springen, dass Niemand euch sehen kann; dann behauptet der Pöbel, es sei so gut, als wäret ihr gar nicht gesprungen. Seht nur auf all' die grössten Geister, Denker, Dichter und Männer der Wissenschaft. Für die Menge ist es, als hätten sie gar keinen Sprung gethan, sie ernteten keinen Lohn, ein Körper gehört dazu! Es frommt auch nicht, hoch und gut zu springen, wenn man den Machthabern in's Gesicht springt. Auf die Art macht man fürwahr keine Karriere. Nein, nimmt den Hüpfauf zum Vorbild! Der ist fast apoplektisch, zuerst hat es den Anschein, als könne er gar nicht springen, und viele Bewegungen kann er gewiss auch nicht machen; aber dennoch macht er —

mit dem Instinkte der Dummheit, mit der Geschicklichkeit der Trägheit — einen kleinen schiefen Sprung gerade in den Schooss der Prinzessin. Nehmt euch ein Exempel dran, er hat gezeigt, dass er Kopf hat!" Welch' eine Perle von Märchen! und welche Gabe, die Thiere psychologisch zu benutzen! Es lässt sich nämlich nicht leugnen, dass man zuweilen fast in Zweifel ist, was der ganze Einfall, die Thiere reden zu lassen, im Grunde zu bedeuten hat. Eins ist es ja, ob wir Leser uns getroffen fühlen, ein Anderes, ob auch der Charakter des Thieres wirklich getroffen ist, des Thieres, das nicht eine einzige menschliche Eigenschaft hat. Man wird indess leicht einsehen, dass es unmöglich ist von dem Thiere, selbst rein wissenschaftlich, zu reden, ohne ihm Eigenschaften beizulegen, die wir von uns selber her kennen. Wie soll man es z. B. vermeiden, den Wolf grausam zu nennen? Andersen's Geschicklichkeit besteht nun darin, eine poetische, eine schlagende Scheinübereinstimmung zwischen dem Thiere und seiner menschlichen Eigenschaft hervor zu bringen. Ist es nicht richtig, dass die Katze zu Rudy sagt: „Komm nur mit hinaus auf's Dach, kleiner Rudy! Was die Leute vom Herunterfallen reden, ist eitel Einbildung: man fällt nicht, wenn man sich nicht davor fürchtet. Komm nur, setze Deine eine Pfote so, die andere so! fühle vor mit den Vorderpfoten! Musst Augen im Kopfe und geschmeidige Glieder haben! Kommt irgend 'ne Kluft, so springe nur und halte Dich fest, so mach' ich's!" Ist es nicht natürlich, dass die alte Schnecke sagt: „Das hat doch auch gar keine Eile. Aber Du eilst immer so sehr, und der Kleine fängt das nun auch schon an. Kriecht er nicht bereits seit drei Tagen an dem Stengel hinauf! Ich bekomme wirklich Kopfweh, wenn ich zu ihm emporblicke." Was schildert

treffender eine Wochenstube, als die Ausbrütungsgeschichte des jungen Entleins! Was ist wahrscheinlicher, als dass die Sperlinge, wenn sie ihre Nachbarn ausschimpfen wollen, sagen: „Die dickköpfigen Rosen!“ [1]

Ein Märchen habe ich mir bis zuletzt aufgespart; jetzt suche ich dasselbe hervor, denn es ist gleichsam die Krone des Werkes. Es ist das Märchen von der „Glocke“, in welchem der Dichter der Naivetät und Natur den Höhepunkt seiner Poesie erreicht hat. Wir sahen sein Talent, das Uebermenschliche und das Untermenschliche natürlich zu schildern. In diesem Märchen steht er der Natur selber von Angesicht zu Angesicht gegenüber. Dasselbe handelt von der unsichtbaren Glocke, welche zu suchen die jungen Konfirmanden ausgingen, — die Jünglinge, bei welchen die Sehnsucht nach dem unsichtbar Lockenden und Reizenden noch frisch war. Der Kaiser hatte versprochen, „dass der, welcher wirklich ausfindig machen könne, woher der Schall komme, den Titel eines ‚Weltglöckners‘ haben solle, und das selbst dann, wenn es keine Glocke sei. Nun gingen Viele der guten Versorgung halber nach dem Walde; aber der Einzige, der mit einer Art Erklärung zurückkam, war, so wenig, wie die Andern, tief genug eingedrungen; er sagte jedoch dass der Glockenton von einer sehr grossen Eule in einem hohlen Baume herkomme; es sei eine Art Weisheitseule, die ihren Kopf fortwährend gegen den Baum stosse. Und so wurde er als Weltglöckner angestellt und schrieb jedes Jahr eine kleine Abhandlung über die Eule; man ward da-

[1] Man vergleiche des Gegensatzes halber die Art und Weise, wie Heiberg in „Weihnachtsspässe und Neujahrspossen“ den Handschuh, das Busentuch, die Flasche reden lässt, ferner Alfred de Musset's „Le merle blanc“ und Taine's „Vie et opinions philosophiques d'un chat“ in seinem Werke „Voyage aux Pyrénées“.

Das Genie gleicht dem reichen Königssohne, sein aufmerksamer Zuhörer dem armen Knaben; aber Kunst und Wissenschaft begegnen sich, obschon sie sich unterwegs trennen, in der Begeisterung und der Andacht gegenüber dem göttlichen All der Natur.

JOHN STUART MILL.

JOHN STUART MILL.

(1879.)

I.

Eines Tages, im Juli 1870, als ich in Paris in meinem Zimmer lesend auf und ab ging, hörte ich ein bescheidenes Klopfen an der Thüre. Der Uhrmacher! dachte ich. Denn es war eben die bestimmte Stunde, wo ein Mal in der Woche auf den Glockenschlag ein Gehilfe des Uhrmachers sich einzufinden pflegte, um alle Tafeluhren in dem kleinen Hotel garni aufzuziehen.

Ich öffnete die Thür, und draussen stand ein ältlicher, hoher, magerer Mann in einem ziemlich langen schwarzen Rocke, der um die Taille zugeknöpft war. „Treten Sie näher", sagte ich, ohne ihn genauer anzusehen, und griff wieder nach meinem Buche. Aber der Mann blieb stehen, hob den Hut und nannte fragend meinen Namen. „Ich bin es", antworte ich, und bevor ich wieder fragen konnte, hörte ich die mit gedämpfter Stimme gesagten Worte: „Ich bin Stuart Mill". Hätte

sich der Herr als König von Portugal vorgestellt, wäre ich kaum mehr erstaunt gewesen, und ich weiss nicht, was er hätte sagen können, das mir im Augenblicke mehr Freude gemacht hätte. Mein Gefühl war das, welches unter dem ersten Kaiserreiche ein Corporal von der jungen Garde empfand, wenn der grosse Napoleon während einer seiner Runden im Lager ihm mit einem Zupfen am Ohrläppchen die Gnade erwies, seine Existenz zu bemerken.

Ich hatte versucht, Stuart Mill in meinem Vaterlande bekannt zu machen, und er hatte mir deswegen wiederholt geschrieben und noch häufiger Broschüren und Zeitungen, die ein Interesse für mich haben konnten, sowohl nach Kopenhagen wie nach Paris zugeschickt. Er wusste also meine Adresse, und da er sich gerade auf der Durchreise in Paris befand und, sonderbar genug, keinen einzigen Bekannten in dieser Stadt besass, so hatte er nicht Anstand genommen, den langen Weg vom Windsor Hotel nach Rue Mazarin zurückzulegen, um seinen jungen Correspondenten mit einem Besuche zu beehren. Als er mir seinen Namen genannt hatte, erinnerte ich mich sogleich seines Portraits. Das gab aber so wenig eine Vorstellung von Gesichtsausdruck und Hautfarbe wie von der Weise, wie er ging und stand. Obwohl 64 Jahre alt, hatte er die frische und reine Haut eines Kindes. Er hatte diesen Kinderteint und diese rothen Wagen, die man fast nie bei älteren Männern des Festlandes, nicht selten aber bei den weisshaarigen Gentlemen beobachtet, die Mittags im Hydepark spaziren reiten. Seine Augen waren klar und tief dunkelblau, die Nase schmal und krumm, die Stirne hoch und gewölbt mit einem stark hervorspringenden Knoten über dem linken Auge; es sah aus, als hätte das Arbeiten der Gedanken ihre Organe gezwungen, sich zu erweitern

und mehr Platz zu schaffen. Das Gesicht mit den stylvollen und grossen Zügen war einfach, aber nicht ruhig; nervöse Zuckungen liefen ab und zu darüber hin und schienen das unruhig zitternde Leben der Seele zu verrathen; er suchte nach den Worten und stotterte bisweilen am Anfange eines Satzes. Sitzend sah er mit dieser frischen, prächtigen Physiognomie und dieser gewaltigen Stirn wie ein noch junger und kräftiger Mann aus. Als ich ihn später auf der Strasse begleitete, bemerkte ich jedoch, dass sein Gang trotz seiner Schnelligkeit etwas hinkend war und dass das Alter trotz des schlanken Wuchses Spuren in seiner Haltung hinterlassen hatte. Sein Anzug machte ihn älter, als er war. Der altmodische Rock, den er trug, bewies, wie gleichgültig ihm seine äussere Erscheinung geworden. Er war schwarz gekleidet und hatte an seinem Hute einen Flor, der viele unregelmässige Falten schlug. Nach so vielen Jahren ging er noch in Trauer um seine verstorbene Frau.

Im Uebrigen zeigte seine Person weiter keine Nachlässigkeit; ein stiller Adel und eine vollendete Selbstbeherrschung sprachen aus ihr. Auch ohne seine Werke gelesen zu haben, musste man sehen, dass es einer der Könige des Gedankens war, der dort im rothen Sammtfauteuil Platz genommen hatte, neben dem Camin mit jener Tafeluhr, die aufziehen zu wollen ich ihn in so unbegründetem Verdachte gehabt hatte.

II.

Er sprach zuerst von seiner Frau, deren Grab in Avignon er eben verlassen hatte. Er hatte sich ein Haus in jener Stadt, wo sie gestorben war, gekauft und brachte dort immer die Hälfte des Jahres zu. Schon in der Ein-

leitung zu ihrem Aufsatze „Enfranchisement of women", welche die Grundlage seines eigenen Buches über „Die Hörigkeit der Frauen" bildet, hatte er seiner Begeisterung für die Hingeschiedene einen öffentlichen Ausdruck gegeben. Er hatte dort gesagt, dass der Verlust der Verfasserin sogar in rein intellectueller Hinsicht weder ersetzt, noch gemildert werden könne; er hatte erklärt, dass er lieber den Aufsatz ungelesen, als mit der Vorstellung gelesen sähe, dass in demselben auch nur das schwächste Bild ihrer Seele sich finde; denn diese Seele sei durch ihre Vereinigung der seltensten und anscheinend unvereinbarsten Vorzüge ohnegleichen gewesen, ja er hatte „die höchste Poesie, Philosophie, Rhetorik und Kunst" neben ihr „trivial" genannt und mit der Prophezeiung geschlossen, dass, wenn das Menschengeschlecht sich fortdauernd zum Besseren entwickle, würde die Geschichte nichts als „eine fortschreitende Verwirklichung ihrer Gedanken" sein. In diesem Tone sprach er auch in meinem Zimmer über sie. Man kann meinen, dass der Mann, der so sprach, kein grosser Portraitmaler war, und man kann die objective Richtigkeit seines Urtheiles bezweifeln; man kann aber nicht, wie es wegen seines ultrarationalistischen Standpunktes in der Frauenfrage mehrfach geschehen ist, ihn beschuldigen, die Ehe als blosen Contract betrachtet zu haben. Grosse Dichter, wie Dante und Petrarca haben den von ihnen phantastisch geliebten Frauen in ihrer Dichtung ein phantastisches Denkmal gesetzt; aber ich weiss nicht, dass jemals ein Dichter der liebevollen Verehrung eines weiblichen Wesens einen so wahren und so warmen Ausdruck gegeben, wie Mill in den Worten, in welchen er den Werth seiner Frau und ihre bleibende Bedeutung für ihn gefasst hat. Die Inschrift, die er auf ihren Grabstein in Avignon hauen liess, ist kein Zeugniss einer künstlerischen Bega-

ung für den Lapidar-Styl; sie hat zu viele und zu lob-reisende Worte. Wie energisch und schön ist aber der Satz, womit sie endigt: „Were there even a few hearts nd intellects like hers, this earth would already become he hoped-for heaven."

Ich fragte Mill, ob seine Frau anderes als das von im Herausgegebene geschrieben hätte. „Nein", antwor-te er, „aber ringsum in meinen Schriften finden Sie re Ideen; die besten Partien in all' meinen Büchern sind on ihr". „Auch in der Logik?" fragte ich wieder. Nein", gab er halb entschuldigend zur Antwort, „die ogik schrieb ich, bevor ich mich verheirathete". Ich onnte nicht unterlassen, bei mir selbst zu denken, dass ie Beiträge der Frau Stuart Mill zur inductiven Logik uch in dem entgegengesetzten Falle kaum beträchtlich ewesen wären; ein wenig muss doch Mill selbst erdacht aben. Die ehrerbietige Unterwürfigkeit, die in diesem espräche hervortrat, war aber für das Naturell des rossen Denkers eigenthümlich.

Sein Gemüth hatte die entschiedene Neigung, nicht iner Sache allein, sondern einer persönlichen Incarnation lerselben zu dienen, und so wurde er dazu gebracht, ach einander zwei Persönlichkeiten zu verehren, die, wie elten und bedeutend sie auch sein mochten, ihm durch-us nicht überlegen waren, seinen Vater und seine Frau. Zu dem Vater (und Bentham) sah er in seiner ersten ugend auf, zu seiner Frau in seinem ganzen übrigen Leben.

Wer Mills Selbstbiographie gelesen hat, wird die lunkle Schilderung nicht vergessen haben, die er von lem verzweifelten Schlaffheitszustande gibt, der bei ihm las Mannesalter einleitete. Es war eine lange und schmerz-afte Krisis, während welcher seine Natur gegen die lurch abnorme Erziehung hervorgerufene Ueberentwick-

lung seiner Fähigkeiten reagirte. Anstatt die vollkommene geistige Organisation zu bewundern, die Mill aus einer so überlastenden und gefährlichen Schule, wie die seines Vaters, unverletzt hervorgehen liess, liebte es die englische Durchschnittsbildung, ihn wegen eben dieser Treibhauserziehung als eine Abnormität zu bezeichnen, die zum Lehrer und Vorbild nicht geschaffen sei. In dem unglaublich grossen Vorrathe von Kenntnissen jeder Art, die ihm schon als Knaben beigebracht wurden, fand man den Beweis der Unnatürlichkeit seiner Lehren und der „Unmenschlichkeit" Stuart Mills. Was könnte man von einer Lesemaschine erwarten, die, drei Jahr alt, griechisch las und im dreizehnten Jahre einen Cursus der Staatsökonomie durchging? Die Krisis, welche der Ueberbürdung folgte, ist nicht weniger missdeutet worden als die encyklopädische Erziehung des Knaben. Die Symptome derselben waren völlige Gleichgültigkeit gegen alle Zwecke, die der junge Mann früher begehrenswerth gefunden hatte, und eine ununterbrochene Freudlosigkeit, während welcher er sich selbst fragte, ob die vollständige Verwirklichung seiner Ideen und Ausführung der Reformen, für die er geschwärmt, ihm eine wirkliche Befriedigung verschaffen würde, und diese Frage verneinend zu beantworten sich gezwungen sah. Philosophen haben hierin einen Widerspruch der Natur gegen die Mill'sche Nützlichkeitslehre gefunden, indem selbst die Verwirklichung des grösstmöglichen Glückes für die grösstmögliche Zahl nach seinem eigenen Geständnisse ihn nicht glücklich gemacht hätte; Theologen haben in jener Krisis ein Einbrechen jener geheimen Melancholie, jener tiefliegenden Verzweiflung gesehen, in welcher, auch ohne es zu wissen, der immer lebe, welcher nicht glaube. Es ist jedoch kaum ein Zeugniss gegen die Glücksmoral, dass Moral allein nicht glücklich macht, und es dürfte ein schlechtes Zeug-

niss für die Unentbehrlichkeit des Dogmenglaubens abgeben, dass ein hochbegabter und eminent kritisch angelegter Jüngling von 20 Jahren (der sowohl früher wie später mit heiterem Gemüthe sich ohne dogmatischen Glauben durch die Welt half) einen Winter hindurch unter der tiefen Unlust zum Handeln und unter der Qual der Existenz zusammenbrach, mit welcher jeder grübelnde Geist zu kämpfen hat, und die fast Jedermann wenigstens ein Mal in seinem Leben überwinden muss. Es gibt unter reicher entwickelten Männern nur wenige, die jenes Selbstaufgeben nicht gekannt hätten; bei einzelnen ist es von kurzer Dauer, bei anderen chronisch; nur der äussere Anlass, der es hervorruft, wie die Waffen dagegen sind verschieden. Jeder hat seinen Panzer gegen den Missmuth, einer den Arbeitstrieb, ein anderer den Ehrgeiz, einer das Familienleben, ein anderer den Leichtsinn; aber durch die Fugen dieser Panzer bohrt sich der Lebensüberdruss seinen Weg. Bei Stuart Mill war nun augenscheinlich dieser Panzer die Gewissheit, in dem Geiste eines anderen Menschen zu handeln, den er weit höher schätzte als sich selbst. Man darf seine eigene Aeusserung nicht übersehen, dass, wenn er zu jener Zeit „Jemand tief genug geliebt hätte, um diesem Anderen seine Qual anzuvertrauen, er sich nicht in dem Zustande befunden haben würde, in welchem er sich befand". Hätte Mill damals seine zukünftige Frau gekannt, so würde die Krisis gewiss nicht jenen acuten Charakter angenommen haben, sie hätte ihm sicherer als Dogmen und Moralsysteme über die tiefe Niedergeschlagenheit fortgeholfen. Das sieht man schon aus den treffenden Worten, mit welchen er seinen Zustand geschildert hat: „Ich war am Anfange meiner Reise gescheitert, denn mein Schiff, dem weder gute Ausstattung, noch ein Steuer fehlte, hatte keine Segel." Das Segel dieses Schiffes, das so reiche

und kostbare Ladung führte, war und blieb eben jene schwärmerische Neigung, zu vergöttern und sich zu unterwerfen. Zu jener Zeit war der Einfluss des Vaters in starkem Abnehmen, der der Gattin hatte noch nicht angefangen; folglich stand er still.

So viel ging schon aus dem allerersten Gespräche mit Mill hervor, dass das Gewinnen jener Freundin das grosse Loos seines Lebens war. Nur an einer einzigen Stelle, wo er von ihr spricht, ist es ihm gelungen, eine Vorstellung von der Eigenthümlichkeit ihres Wesens zu geben, das ist, wo er sie mit Shelley vergleicht. Ein weiblicher Shelley — so stand sie vor ihm in seiner Jugend; später schien ihm sogar Shelley, der so früh fortgerissen wurde, in Denkvermögen und intellectueller Reife nur ein Kind im Vergleiche mit ihr. Er gibt mehrmals in bestimmteren Ausdrücken an, was er ihr verdankt: den Blick für die fernsten Zwecke, d. h. für die letzten Consequenzen der Theorie, und für die nächsten Mittel, d. h. für das unmittelbar zu Erreichende in der Praxis. Die ursprüngliche Begabung, die er sich selbst zugesteht, war nur auf das Verbindende dieser Extreme, auf die mittleren moralischen und politischen Wahrheiten gerichtet.

Es kommt mir jedoch nicht als sehr wahrscheinlich vor, dass Frau Stuart Mill ihrem Manne direkt neue Gedanken eingeflösst habe. Ihre wesentliche Bedeutung für ihn muss, glaube ich, in zwei anderen Punkten gesucht werden. Erstens hat sie seinen Denkmuth gestärkt, und mehr als die Neuheit der Gedanken ist es auch der Denkmuth, welcher den classischen unter seinen Schriften, z. B. dem Buche „Ueber die Freiheit", ihren Charakter gibt. Mehrmals kam er, schon in unserem ersten Gespräche, mit Bedauern auf den Mangel an Muth zurück, welcher überall die Schriftsteller von der Vertheidigung neuer

Ideen zurückhält. Er sagte: „Es gibt Talente ersten Ranges wie George Sand, deren wesentlichste Originalität in dem Muthe besteht. Ich sehe — fügte er hinzu — von ihrem unbeschreiblich schönen Style ab, dessen Musik nur mit dem Wohllaute einer Symphonie verglichen werden kann.“ Schon durch die Sicherheit, welche das Gefühl der Uebereinstimmung mit einem fremden Gedanken hervorbringt, hat die Gattin Stuart Mills jenen bei George Sand gepriesenen Muth in ihm erhoben.

Zweitens hat sie durch ihre weibliche Universalität Mill davor geschützt, sich in irgendwelches Vorurtheil zu verrennen. Sie hat in seinem Gemüthe eine gewisse Skepsis bewahrt, im Eise der Doctrin eine nie zufrierende Stelle offen erhalten und, indem sie ihn skeptisch stimmte, hat sie bewirkt, dass er fortschritt. Während die Mehrheit sogenannt freisinniger Männer fast immer relativen Freisinn auf einem Punkte mit doppelter Verstocktheit in anderen Rücksichten erkauft, war Mill immerfort gegen conventionelle Vorurtheile auf seiner Hut, ja ging sogar bis zu seinem Tode angriffsweise gegen dieselben vor, suchte sie unerschrocken, um sie zu erklären und zu vernichten, in ihren Verschanzungen auf.

Darüber kann schliesslich kaum ein Zweifel sein, dass Frau Mill einen grossen Antheil an dem Auftreten ihres Mannes, zu Gunsten der gesellschaftlichen Lage der Frauen, gehabt hat. Es interessirte mich, zu erfahren, ob er seinen Angreifern in der Frauenfrage geantwortet hätte. Er hatte ihnen keine Antwort gegeben und wollte es nicht thun. „Warum“, sagte er, „immer dasselbe wiederholen; keiner von ihnen hat etwas von Werth hervorgebracht.“ Ich berührte den Widerstand vieler Aerzte, die Einwendungen, die sich auf die Naturnothwendigkeiten, welchen das Weib unterworfen ist, berufen. Er sprach sich sehr hart und absolut gegen ärztliche Vor-

urtheile im Allgemeinen aus. Lange und mit Vorliebe verweilte er dagegen bei der Lust und dem nicht seltenen Berufe der Frauen, ärztliche Beschäftigung zu treiben. Er nannte Miss Garrett, die sich neulich in Paris einem ärztlichen Examen unterworfen hatte, und lobte sie als die erste Frau, die diesen Muth zeigte. In einem Briefe an mich hatte er einmal die Frauenfrage als „die in seinen Augen wichtigste aller politischen Fragen der Gegenwart" bezeichnet; sie war jedenfalls in seinen letzten Lebensjahren eine von denen, die ihn persönlich am meisten erfüllten.

Er scheute weder schriftlich, noch mündlich die stärksten Ausdrücke, um seine Auffassung des Unnatürlichen in der Abhängigkeit der Frauen in das rechte Licht zu stellen. Hatte er ja nicht gefürchtet, das Lachen durch die starke Behauptung herauszufordern, dass, da wir die Frau noch nie in Freiheit gesehen hätten, wir bis jetzt noch g a r n i c h t s über das Wesen des Weibes wüssten, als ob Raphael's sixtinische Madonna, Shakespeare's junge Mädchen, die ganze von Frauen verfasste Litteratur uns über die weibliche Natur gar nicht belehrten. In diesem einen Punkte war er fast fanatisch. Er, der in allen Verhältnissen zwischen Mann und Mann die Feinheit und die Delicatesse selbst war, liess sich zu fast beleidigenden Aeusserungen hinreissen, wenn Andersdenkende in seiner lieben Fundamentalfrage eine abweichende Meinung äusserten. Ich befand mich eines Tages bei einem berühmten französischen Gelehrten, als eben der Postbote einen Brief von Stuart Mill brachte. Es war die Beantwortung eines Schreibens, in welchem der Franzose mit Rücksicht auf die in „The subjection of women" ausgesprochenen Gedanken die Ansicht geäussert hatte, dass die hier angestrebte Veränderung in der gesellschaftlichen Stellung des Weibes vielleicht in Eng-

land, wo sie mit dem Racencharakter übereinstimme, vorzüglich ausfallen könne, in Frankreich aber, wo die Anlagen und Neigungen der Frauen so ganz abweichend seien, gewiss keinen Erfolg haben werde. Mills bündige Antwort lautete so: „Ich sehe in Ihren Aeusserungen ein Symptom jener Verachtung vor dem Weibe, die in Frankreich so durchgehend ist. Alles, was ich darüber sagen kann, ist, dass die französischen Frauen den französischen Männern diese Verachtung mit Zinsen zurückgeben."

Das Eigenthümliche des Mill'schen Standpunktes in dieser Emancipationsfrage war, dass er sich ganz und gar auf eine sokratische Unwissenheit stützte. Er sprach den aufgehäuften Erfahrungen von Jahrtausenden jede Beweiskraft in Betreff der Grenzen des so lange geknechteten weiblichen Geistes ab und behauptete, dass wir a priori über das Weib nichts wüssten. Er ging von keinem doctrinären Begriffe besonderer weiblicher Fähigkeiten aus, stützte sich auf den einfachen Satz, dass die Männer kein Recht hätten, den Frauen irgend eine Beschäftigung, die sie reize, zu verbieten, und erklärte jede Bevormundung nicht nur für ungerecht, sondern für unnütz, da die freie Concurrenz von selbst die Frauen von jeglicher Arbeit, wozu sie untauglich seien oder in welchen sie der Mann entschieden übertreffe, ausschliessen würde. Er hat Viele dadurch verscheucht, dass er gleich das erste Mal, wo er die Frage zur Sprache brachte, die letzten logischen Folgerungen seiner Lehre zog und z. B. die directe Theilnahme der Frauen an der gesetzgebenden Wirksamkeit befürwortete; doch hatte er als Engländer Wirklichkeitssinn genug, um die praktische Agitation auf einen einzigen Punkt zu beschränken. Ich erinnere mich, dass ich ihn fragte, warum man in England und America mit Uebergehen der, wie mir vorkam, zu-

erst erforderlichen wirthschaftlichen Emancipation der Frauen, alle Bestrebungen auf das doch viel schwieriger erreichbare politische Stimmrecht concentrirt habe. Er antwortete: „Weil, wenn das erlangt ist, alles Uebrige daraus folgt."

III.

Er stand auf, um zu gehen, und da er wusste, dass ich nach London zu reisen beabsichtigte, fragte er mich, ob ich die Reise mit ihm machen wolle. Um mich nicht zudringlich zu zeigen, gab ich eine verneinende Antwort und erhielt eine Einladung, ihn in England zu besuchen. Ich hatte eben damals Mills meisterhaftes Werk über die Philosophie William Hamiltons gelesen, war davon sehr erfüllt und hatte tausend philosophische Fragen auf dem Herzen; es freute mich desswegen sehr, dass eine so seltene Gelegenheit, meine Zweifel mit dem Verfasser selbst zu discutiren, sich darbot, und eine Woche nachher schellte ich an dem Gartenpförtchen vor Mills Landhause in Blackheath-Park bei London, diesem Pförtchen, vor welchem ich nie ohne frohe Erwartungen gestanden und das ich niemals ohne das Gefühl, geistig bereichert zu sein, hinter mir schloss.

Meine Universitätserziehung in Kopenhagen war abstract-metaphysisch gewesen; die philosophischen Professoren waren Männer, die, obwol sie sich gegenseitig befehdeten und vermeintlich polar entgegengesetzte Standpunkte vertraten, in allem Wesentlichen dasselbe Schulgepräge trugen. Sie hatten beide ihre Laufbahn als Theologen begonnen und waren danach Hegelianer geworden, der eine von der Hegel'schen Linken, der andere von der Hegel'schen Rechten beeinflusst. Sie hatten demnächst,

wie alle Welt in der damaligen Zeit, sich „von Hegel emancipirt", was doch so zu verstehen war, dass Hegel immer in ihrem Gedankenkreise das Erste und das Letzte blieb; seine Methode wurde bald naiver, bald sophistischer angewendet, auf den Kathedern gepredigt, die dem Cultus des Absoluten, des Subject-Objects geweiht waren, seine Werke wurden citirt, seine paar Witzwörter wiederholt und eine ermüdende, endlose Polemik gegen seine vermeintlichen Irrthümer geführt, von denen wir erfuhren, dass sie fast alle in seiner Unterschätzung des Realen, besonders in seiner mangelhaften Einsicht in die Naturwissenschaften begründet gewesen. Aber selbst seine Irrthümer mussten dem Schüler köstlicher als die Wahrheiten anderer Denker erscheinen, denn um zur Wahrheit zu gelangen, war es, wie schon das Beispiel des Herrn Professors zeigte, immer nothwendig, zuerst durch einen Irrthum Hegels zu kriechen. Der Kopenhagener Universität galt, den sonstigen nicht allzu freundlichen Gesinnungen gegen Deutschland zum Trotz, der Satz als unbestritten, dass die moderne Philosophie eine deutsche, wie die antike eine griechische Wissenschaft sei. Die Existenz des englischen Empirismus und des französischen Positivismus war auf der Universität nicht anerkannt; von englischer Philosophie insbesondere hörten wir nur als von einer durch Kant längst überwundenen und todtgemachten Richtung. Es war mir nur durch eine gewisse Kraftanstrengung möglich geworden, mich, so gut es eben ging, aus den Banden der in Dänemark herrschenden Schule loszuwinden, und ich stand damals noch zwischen speculativen und positivistischen Tendenzen schwankend. Ich machte Stuart Mill gegenüber kein Hehl aus meiner Unsicherheit.

„Sie kennen also Hegel so genau", sagte er, „Sie verstehen Deutsch?"

„Gewiss, ich lese es fast eben so leicht wie meine Muttersprache."

„Ich verstehe die deutsche Sprache nicht", antwortete er, „und habe von der deutschen Literatur nie eine Zeile im Original gelesen; ja ich kann so wenig Deutsch, dass ich in Deutschland sogar bei Reisen auf Eisenbahnstationen Mühe gehabt habe mich zurechtzufinden."

„Sie kennen die deutschen Philosophen aus Uebersetzungen?"

„Kant habe ich in einer Uebersetzung gelesen, von Hegel weder im Original, noch in Uebersetzung das Geringste. Ich kenne ihn nur aus den Referaten und Gegenschriften, am besten durch die kurzgefasste Darstellung, die der einzige Hegelianer Englands, Sterling, gegeben hat."

„Und welchen Eindruck haben Sie so von Hegel erhalten?"

„Den, dass die Schriften, in welchen Hegel seine Principien anzuwenden versucht hat, vielleicht etwas Gutes enthalten können, dass aber alles rein Metaphysische, was Hegel geschrieben hat, Nonsens ist."

Ich wurde bei dem Worte stutzig und meinte, dass diese Aeusserung doch wohl cum grano salis zu verstehen sei.

„Nein, ganz nach dem Wortlaute", antwortete er. Er verweilte bei dem Grundrisse des Systems, bei den ersten Anfängen, der Lehre vom Sein, das mit dem Nichts identificirt wird, und rief aus: „Was wollen Sie, dass aus dem Ganzen herauskommen soll, wenn man mit einem solchen Sophismus anfängt? Haben Sie wirklich Hegel gelesen?"

„Gewiss, sogar die meisten seiner Werke."

Mill (mit einer höchst ungläubigen Mine): „Und Sie haben ihn verstanden?"

„Ich denke wenigstens in allen Hauptzügen."

Er (mit fast naiver Verwunderung): „Aber gibt es denn wirklich da etwas zu verstehen?"

Ich versuchte diese sonderbare und weitläufige Frage, so gut es ging, zu beantworten, und Mill sagte, nicht eben überzeugt aber entgegenkommend: „Ich begreife sehr wohl die Pietät oder Dankbarkeit, die Sie gegen Hegel fühlen. Man ist immer denen dankbar, die uns das Denken lehrten."

Niemals habe ich so, wie während dieses Gespräches gefühlt, wie völlig Mill ein Mann aus einem Gusse war, ein echter Engländer, eigensinnig und hartnäckig, mit einer sonderbaren knochigen Willenskraft ausgerüstet und der Gabe eines geschmeidigen kritischen Aneignens absolut beraubt. Was mich aber bei dieser Gelegenheit am meisten ergriff, das war der tiefe Eindruck der Unwissenheit, in welcher noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die bedeutendsten Männer der verschiedenen Länder, selbst der paar Hauptländer, über ihre gegenseitigen Verdienste schweben. Ich fühlte, dass man bis zu einem gewissen Grade schon dadurch nützlich sein könnte, dass man diese grossen Geister, die einander nicht verstehen, studire, confrontire und verstehe.

Ich versuchte die Anschauungsweise, die ich meiner Universitätserziehung verdankte, gegen die Principien der empirischen Philosophie in's Feuer zu führen. Zu meinem Erstaunen waren alle Argumente, die ich vorbrachte und von deren Wirkung auf Mill ich mir viel versprochen hatte, ihm längst bekannt. „Das sind", sagte er, „die alten deutschen Argumente"; er führte sie alle auf Kant zurück und hatte seine Beantwortung derselben bereit.

Es würde hier nicht am Platze sein, die Realität der grossen, zwischen den beiden modernen Schulen schwebenden Streitfrage zu behandeln, eine Frage, die in Deutschland ausserdem von fast allen Denkern im deut-

schen Sinne gelöst wird; natürlicherweise wollte Stuart Mill durchaus nicht einräumen, dass David Hume von Kant widerlegt sei, eine Anschauung, die ich jetzt vollständig theile und die, wie ich glaube, wenn die jetzige Kant-Vergötterung ein bischen nachgelassen hat, allgemein durchdringen wird. (Ich finde schon eine Spur dieser veränderten Auffassung in Deutschland in dem vorzüglichen Werke Fr. Paulsens über „Kant's Erkenntnisstheorie".) Damals ahnte ich zwar schon, dass die rationalistische und die empiristische Erkenntnisslehre sich irgendwie vermitteln liessen, aber ich kannte noch nicht Herbert Spencer's einfache Lösung des Räthsels. Mill sprach sich kurz, aber entschieden gegen alle Vermittlungsversuche aus und schloss mit den eigenthümlich bescheidenen, aber festen Worten, die mir im Gedächtnisse geblieben sind: „Ich glaube, dass man zwischen den Theorien wählen muss."

In diesem Geiste äusserte er sich auch über die verschiedenen modernen Philosophen, die ihm nahestanden. Er empfahl mir, Herbert Spencer kennen zu lernen, doch wollte er mir den Rath nicht geben, die späteren Werke Spencer's zu studiren; er meinte, dass er sich in diesen von „der guten Methode" entfernt habe; er empfahl mir dagegen eindringlich Spencer's „Principles of Psychology" und namentlich die beiden Hauptwerke „The senses and the intellect" und „The emotions and the will" von seinem nach meiner Auffassung weit weniger geistvollen Meinungsgenossen Bain. Er schenkte mir ein Exemplar von der „Analysis of the human mind", seines vielbewunderten Vaters (die von ihm und Bain besorgte und mit Anmerkungen versehene Ausgabe), mir dieses Werk als das Hauptwerk der englischen Schule in diesem Jahrhunderte rühmend, und da ich ihm von meiner Bewunderung seiner Kritik der Hamilton'schen Philoso-

phie gesprochen hatte, schickte er mir Tags darauf noch dieses Buch. Fast von selbst musste das Gespräch auf Taine's eben erschienene Werk „De l'intelligence" fallen, in welchem Mill so eifrig studirt, benützt und widerlegt wird und in welchem die englische Richtung in der französischen Philosophie sich vielleicht ihr dauerndstes Denkmal gesetzt hat. Mill lobte Taine; nannte sein Buch eines der gründlichsten und bedeutendsten des neuen Frankreich und sagte mir darüber ungefähr, was ich später in einer Besprechung dieses Werkes („Fortnigthly Review", Juli 1870) wiederholt fand; das Buch als Ganzes war ihm lieb; gegen die letzten Capitel desselben hatte er dieselbe Art von Einwendungen zu machen wie gegen die späteren Werke Herbert Spencers. Man musste ja nach seiner Ueberzeugung zwischen dem bedingten Wissen der Empirie und der absoluten Gewissheit der Intuition ein für alle Mal entschieden „wählen", und Taine hatte in dem letzten Buche seines Werkes über die Intelligenz eben versucht, Axiome aufzustellen, die sich nicht aus der Erfahrung herleiten liessen und desswegen für das ganze Universum, unabhängig von den Grenzen unserer Erfahrung, Gültigkeit hätten. Mill selbst meinte bekanntlich, sogar den Lehrsätzen der Algebra und der Geometrie, deren empirischen Ursprung er darzustellen suchte, nur einen beschränkten Herrschaftskreis sichern zu können. Er lobte mir das kleine Buch „Essays by a Barrister", von dem er selbst einige Sätze citirt hat. Der Barrister findet es vollständig denkbar, dass sowol unser Einmaleins wie unser Euklides in anderen Sonnensystemen keine Gültigkeit haben. Die Frage ist, sagt dieser, ob unsere Gewissheit, dass das Einmaleins wahr ist, von der Erfahrung oder von einer transscendenten Ueberzeugung von dieser Wahrheit herrührt, die wohl durch Erfahrung erweckt wird, aber der Erfahrung

vorausgeht und sie formt; er stellt, um der ersteren Anschauung das Wort zu führen, einige zum Denken anregende Beispiele auf:

„Es gibt eine Welt, in welcher, wenn zwei Paar Dinge entweder einander nahe gebracht oder zusammen beobachtet werden, ein fünftes Ding unmittelbar geschaffen und in den Gesichtskreis dessen gebracht wird, der beschäftigt ist, zwei und zwei zusammenzulegen. Dies ist gewiss nicht unfassbar, denn wir können leicht, wenn wir an gewöhnliche Taschenspielerkunststücke (oder an Schalttage, möchte ich hinzufügen) denken, dieses Resultat fassen. Eben so wenig kann man sagen, dass die Sache über die Kräfte der Allmacht gehe. In einer solchen Welt würde nun gewiss zwei und zwei fünf ausmachen. Dies zeigt, dass diese Addition durchaus nicht unfassbar ist, und doch ist es auf der anderen Seite völlig leicht, zu sehen, warum wir absolut überzeugt sind, dass zwei und zwei vier ausmachen. Es gibt vermuthlich kaum einen Augenblick unseres Lebens, in welchem wir nicht diese Thatsache erfahren. Wir sehen sie, so oft wir vier Bücher, vier Tische oder Stühle, vier Männer auf der Strasse oder die vier Ecken eines Pflastersteines zählen, und wir fühlen uns von dieser Thatsache versicherter als davon, dass die Sonne sich morgen erheben werde, weil unsere Erfahrung über jene Thatsachen so viel häufiger ist und auf eine solche Unzahl von Fällen ihre Anwendung findet. Es ist auch nicht wahr, dass alle Personen, die jene Addition gemacht haben, von ihrer Richtigkeit gleich fest überzeugt sind. Ein Knabe, der eben das Einmaleins gelernt hat, ist völlig sicher, dass zwei und zwei vier sind, ist aber oft äusserst unsicher, ob sieben mal neun 63 sind oder nicht. Wenn sein Lehrer ihm sagte, dass zwei mal zwei fünf sind, würde seine Gewissheit sehr beeinträchtigt werden.

Man könnte sich auch eine Welt denken, in welcher
; allgemein angenommen sei, dass zwei gerade Linien
nen Raum einschliessen. Man stelle sich einen Mann
›r, der nie durch irgend einen seiner Sinne eine Erfah-
ng über gerade Linien gemacht hätte, und man denke
:h ihn plötzlich auf eine Eisenbahn gestellt, die sich in
›llig geraden Linien in's Unendliche fort in beiden Rich-
ngen erstreckte. Er würde die Schienen — die ersten
:raden Linien, die er jemals sähe — an beiden Hori-
›nten sich begegnen oder sich dem Zusammentreffen
ihern sehen; und er würde in Mangel jeder anderen
rfahrung schliessen, dass sie wirklich, wenn weit genug
rtgesetzt, einen Raum einschliessen würden. Erfahrung
lein könnte ihn enttäuschen. Eine Welt, in welcher jeder
egenstand rund wäre, eine gerade, aber unzugängliche
isenbahn allein ausgenommen, würde eine Welt sein, in
elcher jedermann von zwei geraden Linien glaubte,
ıss sie im Stande seien, einen Raum zu umspannen."

Mill spendete diesen humoristischen, von Spencer
:hr fein kritisirten Sophismen, an die er mich erinnerte,
ündlichen Beifall. „Wenn wir den Gesichtssinn ohne den
ühlsinn hätten, würden wir — sagte er — keinen Zwei-
l darüber hegen, dass zwei oder mehrere Körper sich
ı demselben Orte befinden können, so völlig hängen
ne sogenannt apriorischen Axiome von der Beschaffen-
:it unserer Organe und Erfahrungen ab."

IV.

Das Gespräch fiel eines Tages auf die damaligen
erhältnisse in Rom. Ich verglich den religiösen Zustand
Italien mit dem in Frankreich, erinnerte Stuart Mill
das von uns beiden in Paris beobachtete Zusammen-

strömen der Beaumonde zu einer Kirche und sagte: „Sie haben in ihren „Dissertations and Discussions" einige Worte geschrieben, die Sie jetzt kaum gelten lassen würden; Sie sagen: „Man kann, was die höheren Stände betrifft, Frankreich eben so gern ein buddhistisches wie ein katholisches Land nennen; das letztere ist nicht wahrer als das erstere! Wollten Sie heute noch diesen Satz vertheidigen?" Er antworte: „Es war damals wahrer als jetzt; es ist in unseren Tagen eine neue Reaction gekommen, deren Möglichkeit ich mir nicht denken konnte. Ich glaubte in meiner Jugend nicht daran, dass die Menschheit zurückgehen könne, jetzt aber weiss ich's." Einen Theil der Schuld an dieser geistigen Reaction schrieb er der französischen Universitätsphilosophie zu. Er sprach mit einer Geringschätzung, die in seinem Munde nicht verwundern konnte, von Cousin und seiner Schule. „Trotz alledem — schloss er, verbleibe ich bei meiner alten Ueberzeugung: Die Geschichte Frankreichs in der neueren Zeit ist die Geschichte des ganzen Europa."

Diese Ansicht, die in Stuart Mills Schriften überall durchscheint, ist nach meiner Meinung eine Einseitigkeit, die sich durch seine Unkenntniss der deutschen Sprache und Litteratur und durch seine Unterschätzung der englischen Verhältnisse, in welchen er selbstredend am leichtesten die Schäden entdeckte, recht wol erklären lässt. Er war sehr jung nach Frankreich gekommen; er erzählte mir, dass er sein fünfzehntes Jahr dort verbracht, und damals schon soviel Französisch gelernt habe, wie er jetzt könne. Da die französische Sprache die einzige fremde war, welche er fliessend und häufig (wenn auch nicht ohne starken englischen Accent) sprach, da er sein ganzes Leben hindurch bemüht gewesen, französische Ideen in England einzuführen und seinen Landsleuten

Liebe zum französischen Nationalgeiste beizubringen, musste Frankreich nothwendiger Weise für ihn fast wie für einen eingebornen Franzosen Europa vertreten.

Unter allen Franzosen, die Mill kannte, war, glaube ich, Armand Carrel ihm der liebste gewesen; der Aufsatz, den er ihm gewidmet, ist vielleicht auch der schönste und gefühlvollste, den er je geschrieben hat. Aus der grossen Verehrung, mit der er Armand Carrels gedachte, erkläre ich mir zum Theile seinen heftigen Widerwillen gegen Sainte-Beuve. Nie konnte er Sainte-Beuve vergeben, dass er, der einmal Mitarbeiter des „National" und Freund Carrels gewesen war, sich mit dem Kaiserreiche befreundete und zum Senator wählen liess. Und doch würde dies vereinzelte Factum nicht genügen, um so harte Worte über Sainte-Beuve zu begründen, wie er sie in meiner Gegenwart fallen liess. Sainte-Beuve war ihm zuwider aus derselben Ursache, aus welcher Carrel ihm so sehr gefiel. Er hatte ihn eben nicht gründlich studirt, sein „Port-Royal" z. B. niemals gelesen. Aber ein Geist von so principienfester Schärfe wie der seinige fühlte sich von dem schmiegsamen und wogenden Naturell Sainte-Beuve's ganz abgestossen; denn Stuart Mill war ein fast eiserner Charakter, steif, eckig und fest; der Geist Sainte-Beuve's dagegen war wie ein See: weit, weich, elastisch und von grossem Umfange, bewegte sich aber in lauter kleinen und unbestimmt abgegrenzten Wellen. Desswegen war Stuart Mill wie geschaffen zur Autorität; sein Ton war der eines Befehlshabers, und selbst wenn er sich am kühnsten benahm, schien er durch die Bündigkeit und Sicherheit, mit welcher er seine Resultate feststellte, jeden Widerspruch abzuweisen. Sainte-Beuve dagegen hat sich nie ganz und ohne Vorbehalt einer Sache angeschlossen; er ist nie ganz katholisch oder ganz Romantiker oder ganz kaiserlich oder ganz

Naturalist gewesen; nur eines war er ganz: Sainte-Beuve, d. h. der Kritiker mit der femininen Sympathie und der immer lauernden Skepsis. Er war vom Tiergeschlechte, doch er war kein Tiger. Er schloss sich an niemand und an nichts vollständig an, aber er rieb sich an allem und dieses Sich-Reiben lockte Funken hervor. Der Unwille Mills ihm gegenüber war die Antipathie des Hundes gegen die Katze. Es war Sainte-Beuve unmöglich, einfach zu schreiben; er konnte kein Urtheil abgeben, ohne es durch ein ganzes System von Nebensätzen zu bedingen; er konnte kein noch so kurzes Lob aussprechen, ohne es mit allerlei Malice zu würzen. Der nach seinem Tode grösste Kritiker Frankreichs sagte mir einmal: „Ein lobender Satz von Sainte-Beuve ist ein wahres Nest von Blutegeln." Man vergleiche nun die Denkweise und den ganzen Styl Stuart Mills: seine Gedanken immer gross angelegt, das Allgemeine umspannend, das Individuelle durchschlüpfen lassend, sein Vortrag schmucklos, kunstlos, nackt wie eine Landschaft, deren einzige Schönheit in den einfachen und gewaltigen Terrainformen besteht.

An einem der letzten Tage meines Aufenthaltes in London drehte sich das Gespräch mit Stuart Mill um das Verhältniss zwischen Litteratur und Theater in England und Frankreich. Er sprach die in unserer Zeit so häufige Behauptung aus, dass die Franzosen, die im 17. Jahrhundert die spanischen Ideen, im 18. Jahrhundert die englischen und im 19. Jahrhundert die deutschen Ideen sich angeeignet haben, im Grunde keine andere litterarische Originalität besitzen als die, welche in der Form liege. Stuart Mill, dem für das eigentlich Aesthetische der Sinn so ziemlich fehlte und der mehr die Ideen in der Kunst als die Kunst um der Kunst willen liebte, schien durchaus nicht zu fühlen, dass die poetische und

instlerische Originalität der Franzosen selbst durch diese llzu starke) Begrenzung ihrer Erfindungsgabe keiner nschränkung unterliegen würde; denn wo Form und halt unzertrennlich sind, ist die Ursprünglichkeit in der ɔrmgebung mit der Ursprünglichkeit überhaupt identisch. hne mich im Gespräche auf diesen Gesichtspunkt einlassen, antwortete ich nur, dass eine Eigenschaft, die an den Franzosen vorzuwerfen pflegt, ihre sogenannte berflächlichkeit, ihnen in hohem Grade zugute kommt, enn sie nachahmen. Denn die Nachahmung ist nur schein-ır. Mit einem starken Drange, sich von allem Fremden einflussen zu lassen, verbinden die Franzosen in der egel einen fast vollständigen Mangel an Fähigkeit, das emde objectiv aufzufassen, und deshalb bleibt das natio-le Gepräge überall unter einem leichten Anstriche des emden Firnisses erkennbar. Ich nannte beispielsweise ictor Hugo als Nachahmer Shakespeare's, Alfred de usset als Nachahmer von Byron. „Uebrigens", fügte h hinzu, „will ich herzlich gern die Vorzüge, welche e englische Poesie vor der französischen voraus hat, ngestehen, wenn Sie mir zum Ersatze die Ueberlegen-eit der französischen Schauspielkunst über die englische nräumen wollen." Ich hatte eben am Abend vorher der ufführung von Molière's „Le malade imaginaire" unter em Titel „The robust invalid" im Adelphi-Theater beiewohnt und, da ich das Stück sehr oft in Paris gesehen, ichliche Gelegenheit gehabt, die englische Spielweise it der französischen zu vergleichen. In London wurde as Stück grob, karikirt, ohne den geringsten Versuch ner Charakterauffassung gespielt. Der Kranke und das ienstmädchen erlaubten sich allerlei plumpe Uebertreiıngen, brüllten, um den Sinn recht deutlich zu machen, if die roheste Weise, ja hatten sogar die Frechheit, vei der Acte mit einem Cancan abzuschliessen, und das

schrieben und veröffentlicht habe, dass die arbeitenden Classen in England „in der Regel noch lügenhaft seien". Er antwortete sogleich und kurz „I did". „Kaum", fügt er hinzu, „hatte ich diese Worte ausgesprochen, als ein gewaltiger Beifall durch die Versammlung rauschte. Die Arbeiter waren offenbar so gewohnt, von denen, die sich um ihre Stimmen bewarben, zweideutige und ausweichende Antworten zu hören, dass, wenn sie statt dessen ein directes Geständniss von etwas ihnen Unangenehmem erhielten, sie, weit entfernt, beleidigt zu werden, den Schluss zogen, dass sie diesem Manne vertrauen könnten."

Mill gibt die bescheidenste Deutung des Vorganges. Aber der Leser ahnt, welche Glorie der Wahrhaftigkeit in jenem Augenblicke den umstrahlen musste, dem Männer, die von den Schmeicheleien der Demagogen verwöhnt waren, eine Beschuldigung durchgehender Lügenhaftigkeit mit solchem Beifallssturme lohnten. Auch im täglichen Leben trug Mill jenen unsichtbaren Nimbus der hohen Wahrheitsliebe. Von seinem ganzen Wesen strahlte die Reinheit des Charakters aus. Man muss auf die erhabensten philosophischen Charaktere des Alterthums, auf Marcus Aurelius und seinesgleichen, wenn es sonst seinesgleichen gibt, zurückdenken, um eine Parallele zu Mill zu finden. Er war gleich wahr und gleich gross, ob er in einem weltberühmten Werke an einen über den Erdball verbreiteten Leserkreis reiflich überlegte Gedanken richtete, oder ob er in seinem Heim, ohne jemals seine Ueberlegenheit fühlen zu lassen, an einen fremden Besucher eine zufällige Aeusserung hinwarf.

ERNEST RENAN.

Ernest Renan.

(1880.)

Ich hatte nicht die Absicht, Renan aufzusuchen, als ich die Monate April bis September 1870 in Paris verbrachte; ich habe immer einen wahren Schrecken davor gehabt, unter dem Vorwand der Bewunderung berühmten Männern ihre Zeit zu rauben. Als aber Taine, der nächste Freund Renan's mich wiederholt aufforderte, „seinen Freund, den Philologen" zu besuchen, fasste ich mir ein Herz und fand mich, mit einem Empfehlungsschreiben von Taine versehen, eines Tages in dem Hause Rue de Vannes ein, wo Renan drei Treppen hoch wohnte. Seine Wohnung war einfach. Seit ihm der hebräische Lehrstuhl im Collège de France genommen wurde, war er ohne jegliche feste Einnahme, und nur seine erste populäre Schrift war sehr einträglich gewesen.

Nach den Werken und den Portraits Renan's hatte ich ihn mir ungefähr als einen feineren Jules Simon vorgestellt, philanthropisch, milde, den Kopf ein bi[illegible]

schrag; ich fand ihn bestimmt, kurz und kühn in seinen Aeusserungen, entschieden in seinen Meinungen; er hatte Etwas von der Verschamtheit des Gelehrten, aber noch mehr von der Sicherheit und Ueberlegenheit des Weltmannes. Renan war damals 47 Jahre alt. Ich sah an dem Arbeitstisch einen kleinen, breitschulterigen, etwas gebeugten Mann mit einem schweren grossen Kopf; die Zuge grob, die Haut unrein, tiefblickende Augen und ein kluger, auch im Schweigen beredter Mund. Das unschöne aber anziehende Gesicht mit dem Ausdruck des hohen Verstandes und des angestrengten Fleisses war von langen braunen, an den Schläfen in's Weisse übergehenden Haaren eingefasst. Seine Person erinnerte mich an einen Satz von ihm selbt: La science est roturière.

I.

In ganz jungen Jahren hatte ich mich von Renan's Werken zurückgestossen gefühlt; er ist überhaupt kein Schriftsteller für die Jugend. Sein „Leben Jesu", das mir zuerst in die Hände fiel, ist ausserdem wohl sein schwächstes Werk; seine Sentimentalität, eine hier bisweilen störend hervortretende Salbung, dieser letzte Rest einer priesterlichen Erziehung, alles das, was einem Jüngling entweder weichlich oder unecht erscheinen musste, liess mich nicht zur gerechten Würdigung seiner grossen schriftstellerischen Eigenschaften kommen. Jener erste Eindruck hatte sich später verloren; die schöne Sammlung „Etudes d'histoire religieuse" hatte meine Augen für das fast weibliche Feingefühl geöffnet, das nur jugendlich spröden Geistern als etwas Unmännliches erscheinen kann, und ich fand es ganz natürlich, dass er, den man mit Recht „den Furchtsamsten unter den Kühnen" genannt hat, sich

: ohne Wehmuth über seine Ausnahmestellung aus-
:h: „Die schlimmste Qual, durch welche der Mann,
sich zu einem Leben in der Reflexion durchgekämpft
für seine exceptionelle Lage büsst, ist die, aus der
:en religiösen Familie, der die besten Seelen der
gehören, sich ausgeschlossen zu sehen, und von
Wesen, mit denen er am liebsten in geistiger Ver-
ıng leben möchte, als ein verderbter Mensch be-
tet zu werden. Man muss seiner selbst sehr sicher
um nicht erschüttert zu werden, wenn die Frauen
lie Kinder die Hände falten und Einem sagen: O
e wie wir!"

ch hatte mich jedoch in der Annahme geirrt, dass
von diesem elegischen Ton in Renan's alltäglicher
weise durchklänge. Der Grundzug seiner Unterhaltung
:ine vollständige geistige Freiheit, die grossartige
ıeit des genialen Weltkindes. Der Nerv seiner Worte
:ine so unbegrenzte Verachtung der Menge und des
:ns, wie ich sie nie früher bei Jemandem getroffen
der weder Menschenhass noch Bitterkeit spüren liess.
ı das erste Mal, da ich ihn sah, führte er das Ge-
h auf die menschliche Dummheit; er sagte, augen-
ılich um dem jüngeren Commilitonen Gemüthsruhe in
:ommenden Stürmen des Lebens einzuflössen: „Die
:n Menschen sind gar nicht Menschen, sondern
", aber er sagte es ohne Zorn. Géruzez's Wort fiel
:in: L'âge mûr méprise avec tolérance. Man spürt
ruhige Verachtung in seinen Vorreden; sie erhielt
Jahre später einen dichterischen Ausdruck in seiner
ètzung von Shakespeare's „Der Sturm"; aber in
n Aufsatze über Lamennais hat er sie fast definirt.
:hreibt hier: „Es findet sich bei Lamennais allzu
orn und nicht genug Verachtung. Die literarischen
:quenzen dieses Fehlers sind sehr ernst. Der Zorn

hat Declamation, Plumpheit, oft grobe Injurien zur Folge, die Verachtung dagegen bringt fast immer einen feinen und würdigen Styl hervor. Der Zorn hat das Bedürfniss, sich getheilt zu fühlen. Die Verachtung ist eine feine und durchdringende Wollust, die der Theilnahme Anderer nicht bedarf; sie ist diskret, sich selbst genug."

Die Gesprächsweise Renan's hatte einen gewissen Schwung, etwas Lebhaftes und Ueberströmendes, ohne welches Niemand bei den Franzosen zu dem Lobe kommt, das in Paris immer Renan ertheilt wird, in Verkehr und Konversation „charmant" zu sein. Von dem Feierlichen, das sein Styl oft hat, war in seiner mündlichen Form nichts übrig. Er hatte gar nichts Priesterartiges und gar nichts von dem Pathos eines Märtyrers des freien Gedankens. Er leitete gern eine Einwendung mit seinem Lieblingsausruf Diable! ein, und war so weit entfernt, bittere und elegische Töne anzuschlagen, dass sein Gleichgewicht eher etwas olympisch Heiteres hatte. Wer die kindisch gehässigen Angriffe kannte, denen er täglich sich von orthodoxer Seite ausgesetzt war, und wer wie ich in dem Journalistenkreise Veuillot's Zeuge gewesen war, wie man dazwischen schwankte, ob das Aufgeknüpftoder das Erschossenwerden die gerechte Strafe für seine Ketzerei sei, dem lag es nahe, zu fragen, ob Renan nicht recht viel für seine Ueberzeugung ausgestanden habe. „Ich!", lautete die Antwort, „nicht das Geringste. Ich verkehre nicht mit Katholiken, ich kenne nur einen; wir haben nämlich einen in der Académie des inscriptions und wir sind sehr gute Freunde. Die Predigten, die gegen mich gehalten werden, höre ich nicht; die Brochuren, die gegen mich geschrieben werden, lese ich nicht. Welchen Schaden sollten sie mir denn zufügen?" Nach Renan's Ansicht würden die gläubigen Katholiken Frankreichs ungefähr ein Fünftel der Bevölkerung aus-

machen und diese seien weit fanatischer als die katholischen Orthodoxen anderswo, weil der Katholizismus in Spanien und Italien fast als Gewohnheitssache zu betrachten sei, während er in Frankreich durch die intelligente Opposition gereizt werde.

Ich fand Renan im Juni 1870 durch die Begebenheiten in Rom sehr erheitert. „Man sollte Pius IX eine Statue errichten," sagte er, „er ist ein ausserordentlicher Mann. Seit Luther hat Niemand der religiösen Freiheit so grosse Dienste geleistet wie er. Er hat die Sachen um dreihundert Jahre gefördert. Ohne ihn hätte der Katholizismus wie in einem geschlossenen Raum mit seinem Spinngewebe und seinem dicken Staub sich sehr gut noch dreihundert Jahre unverändert erhalten können. Jetzt lüften wir aus, und Jedermann sieht, dass der Raum leer ist, und nichts darin steckt." Er hatte die Furcht gehegt, dass man während der Verhandlungen über die Unfehlbarkeit des Papstes noch im letzten Augenblick irgend ein Kompromiss abschliessen würde, durch welches Alles faktisch so bliebe, wie es sei; diese Möglichkeit war aber eben in jenen Tagen verschwunden, und es liess sich voraussehen, dass man keine Konsequenz scheuen werde, nicht einmal die von Renan angenommene, dass man eine ähnliche Zersplitterung innerhalb des Katholizismus hervorbringe wie die, in welcher der Protestantismus sich befindet. Es hat sich gezeigt, dass die Politik der katholischen Kirche richtiger war, als ihre Gegner im ersten Augenblick meinten. Die eingetretene Spaltung ist weder tief noch bedeutend gewesen und zu einer Zersplitterung, die sich nur annähernd mit dem Sektenwesen des Protestantismus vergleichen liesse, ist nicht die geringste Aussicht vorhanden. Renan, der am meisten an Frankreich dachte, hoffte aber besonders, dass die französische Bourgeoisie, die seit der Februarrevolution

sich ganz in die Arme der Kirche geworfen hatte, und die mit unruhigen Blicken dem kulturfeindlichen Auftreten der päpstlichen Macht zuschaute, endlich die Augen aufmachen werde.

In dem interessanten Roman „Ladislaus Bolski" hat Victor Cherbuliez einen milden Spott mit gewissen Lieblingstheorien Renan's getrieben, indem er dem gutmüthigen aber zum Handeln ganz unfähigen Mentor des Helden die Renan'schen Lehren von der zarten Natur der Wahrheit und von der daraus fliessenden Nothwendigkeit, nur mit der äussersten Vorsicht und Umsicht sich ihr zu nähern, in den Mund gelegt hat. George Richardet glaubt wie Renan, dass es überall auf die Nuance ankommt, dass die Wahrheit nicht einfach weiss oder schwarz, sondern eine Nuance ist, und scheitert daran, dass man nicht in Nuancen handeln kann. George Richardet will im Leben die Idee verwirklichen, die Renan an einer Stelle unter vielen so ausgedrückt hat: „Man könnte ebenso gut ein geflügeltes Insekt mit einer Keule zu treffen versuchen, als mit den groben Klauen des Syllogismus die Wahrheit in einer Geisteswissenschaft fassen wollen. Die Logik ergreift die Nuancen nicht, aber die moralischen Wahrheiten beruhen ganz und völlig auf Nuancen. Es nützt deswegen nichts, mit der plumpen Gewaltsamkeit eines wilden Schweines sich auf die Wahrheit loszustürzen; die flüchtige und leichte Wahrheit entschlüpft und man verliert nur seine Mühe." Wer mit Renan's schriftstellerischer Wirksamkeit vertraut ist, weiss, wie vollständig dieser Gedanke ihm gegenwärtig ist, wenn er schreibt. Wenn er aber spricht, wo sind dann seine lieben Nuancen! Während Taine, der in seinen Schriften so derb ist, im Gespräch unaufhörlich moderirt und dämpft, sich nur von den strengsten Gerechtigkeits- und Billigkeitsrücksichten leiten lässt, geht Renan, wenn er

spricht, zum aeussersten und ist durchaus nicht der Ritter der Nuance. Nur in einem Punkte waren sie beide gleich entschieden in ihren Ausdrücken. Das war, wenn das Gespräch auf jene spiritualistische Philosophie Frankreichs kam, die ihre Stärke in ihrer Allianz mit der Kirche gesucht hat, die ursprünglich das Herz der Familienväter dadurch gewann, dass sie Dogmen und Tugend in ihrem Schilde führte und die statt der Entdeckung neuer Wahrheiten die Versehung des ganzen Landes mit guten Sitten als Frucht ihrer wissenschaftlichen Forschung versprach. Sie hatte ja damals noch alle Lehrstühle Frankreichs inne. In der Sorbonne war sie von Janet und Caro vertreten, von welchen Janet als der feinere und geschmackvollere Geist die Gegner zu verstehen und ihnen gerecht zu sein bestrebt war, während Caro als ächte Mittelmässigkeit mit Armbewegungen und kräftigen Schlägen gegen seinen breiten Brustkasten, durch Appelliren an die Freiheit des Willens den Beifall der Zuhörer errang. Für Renan, der doch in einem so eleganten Essay Cousin als Redner und Schriftsteller behandelt hat, war die ganze eklektische Philosophie mündlich nur „offizielle Suppe", „Kinderbrei", „Produkt der Mittelmässigkeiten, für die Mittelmässigkeit berechnet." Ja, so hartnäckig war er in diesem Punkte, dass er, der Fürsprecher der Nuancen, sich niemals ausreden lassen wollte, dass der Spiritualismus absolut falsch sei. Für Taine dagegen hegte er eine Bewunderung, die fast leidenschaftlich war. „Taine, c'est l'homme du vrai, l'amour de la vérité même." Trotz der so in's Auge springenden Verschiedenheit ihrer Naturen — Taine's Styl hat die Kraft eines Springbrunnens, Renan's Styl fliesst quellenartig wie der Vers Lamartine's — erklärte Renan sich mit dem Freund in allen Hauptfragen einig. Und als ich eines Tages einen in Paris oft erörterten Gegenstand zur Sprache brachte,

die Frage, wie weit die allgemeine Stimmung Recht habe, die immer über Frankreichs geistige Décadence klagte, kam Renan wieder auf Taine zurück: „Décadence! was heisst das? Alles ist relativ. Ist Taine z. B. nicht bedeutender als Cousin und Villemain zusammen? Es ist noch viel Geist in Frankreich", und er wiederholte mehrmals diese Worte: „Il y a beaucoup d'esprit en France."

Wie fast alle gebildeten Franzosen war Renan ein fast ehrfurchtsvoller Bewunderer George Sand's. Diese ausgezeichnete Frau hatte vermocht, ihre Herrschaft über die jüngeren Generationen Frankreichs auszudehnen, ohne deswegen ihren Jugendidealen untreu zu werden. Einen Idealisten wie Renan gewann sie durch ihren Idealismus, einen Naturalisten wie Taine durch die geheimnissvolle Naturmacht ihres Wesens, den jüngeren Dumas, von dem man glauben sollte, dass die Helden und Heldinnen George Sand's, über die seine Dramen manchmal eine bittere Kritik üben, ihm ganz besonders zuwider seien, war vielleicht derjenige unter den nachromantischen Schriftstellern, der ihr persönlich am nächsten stand. Dumas' Begeisterung für George Sand war nur eine Folge seiner literarischen Empfänglichkeit überhaupt, der Enthusiasmus Renan's war von tieferer Art. Ebenso stark wie er Béranger hassen muss, in dem er eine Personifikation all' des Frivolen und Prosaischen in dem französischen Volkscharakter sieht, und dessen philisterhafter „Dieu des bonnes gens" dem Herder'schen, pantheistischen Denker und Träumer ein Dorn im Auge ist, ebenso lebhafte Sympathien musste er naturgemäss für die Verfasserin von „Lélia", „Spiridion" und so vieler anderen schwärmerischen Schriften haben.

Trotz seines weiten Blicks ist Renan jedoch in seinen literarischen Sympathien nicht ohne nationale Bornirtheit. Er hatte in einem Gespräche über England durchaus

nichts Gutes über Dickens zu sagen; nicht einmal für Billigkeit war er gestimmt. „Der anspruchsvolle Styl von Dickens", sagte er, „macht auf mich denselben Eindruck wie der Styl einer Provinzial-Zeitung." Sein bekannter ungerechter Artikel über Feuerbach setzt Einen weniger in Erstaunen, wenn man hört, in welchem Grade er über die Mängel bei Dickens dessen Vorzüge übersieht. Es ist derselbe bis zum Krankhaften entwickelte Sinn für eine klassische und temperirte Ausdrucksweise, der Renan die humoristischen Sonderbarkeiten in Dickens' Styl und die leidenschaftliche Form bei Feuerbach antipathisch macht; die geniale Manierirtheit des Engländers kommt ihm provinziell vor, die Gewaltsamkeit des Deutschen scheint ihm einen so zu sagen tabaksartigen Beigeschmäck von der Pedanterie des studentischen Atheismus zu haben.

II.

Renan stand im Vorsommer 1870 in Begriff, eine Reise nach Spitzbergen in Begleitung des Prinzen Napoleon anzutreten. Kurz vor dieser Reise sprach er eines Tages von Politik. „Sie können", sagte er, den Kaiser vollständig durch seine Schriften kennen lernen. Er ist ein Journalist auf dem Thron, ein Publicist, der immer die öffentliche Meinung ausfragt. Da seine ganze Macht auf ihr beruht, braucht er trotz seiner Inferiorität mehr Kunst als Bismarck, der sich über alles hinwegsetzen kann. Bis jetzt ist er nur körperlich, nicht geistig geschwächt, aber er ist äusserst vorsichtig geworden (extrêmement cauteleux) und hat ein Misstrauen in sich selbst, das er früher nicht kannte." Renan urtheilte über Napoleon ungefähr wie Sainte-Beuve in dem bekannten Fragment über „Das Leben Cäsars." Ollivier, den er

sehr lange gekannt hatte, beurtheilte er mit Strenge. Er sagte; „Er und der Kaiser passen vorzüglich für einander, sie haben dieselbe Art von ehrgeiziger Mystik, sie sind so zu sagen durch die Chimäre verschwägert —" Schon im Jahre 1851 hatte Ollivier oft zu Renan gesagt: „Sobald ich ans Ruder komme, sobald ich Premier-Minister werde . . . . ."

Wenn ich nun in diesen Gesprächen mit meinem einfachen politischen Grundgedanken, der Nothwendigkeit des obligatorischen Unterrichts, hervorrückte, einem Gedanken, den ich überall zu vertheidigen Anlass hatte und der überall wie eine Ungereimtheit oder eine alte längst aufgegebene Schrulle behandelt wurde, war Renan nach meinen Vorstellungen so paradox, dass ich oft kaum an seinen Ernst glauben konnte. Seine Argumente haben besonders deswegen Interesse, weil man sie überall von den hervorragenden Männern Frankreichs (nur in anderer Form) dargestellt hörte. Renan behauptete erstens, gezwungener Unterricht sei eine Tyrannei. „Ich habe selbst", sagte er, „ein kleines Kind, das gebrechlich ist. Wie despotisch, es von mir zu nehmen, um es zu unterrichten!" Ich entgegnete, dass es durch das Gesetz Ausnahmen gebe. „Dann würde Niemand die Kinder in die Schule schicken", antwortete er, „Sie kennen nicht unsere französischen Bauern. Sie würden sich nie was daraus machen. Lassen Sie sie die Erde bebauen und ihre Steuern zahlen oder geben Sie ihnen ein Gewehr in die Hand und einen Sack auf den Rücken, und sie sind die besten Soldaten von der Welt. Aber was für die eine Raçe passt, passt für die andere nicht. Frankreich ist kein Land wie Schottland oder Skandinavien; die puritanischen und germanischen Gewohnheiten finden hier keinen Boden. Frankreich ist z. B. kein religiöses Land und jeder Versuch, es dazu machen zu wollen, wird scheitern. Es

ist ein Land, das zwei Sachen hervorbringt; was gross und was fein ist (du grand et du fin). Die respektable Mittelmässigkeit wird nie hier gedeihen. In diesen zwei Worten ist das ideale Bedürfniss der Bevölkerung ausgedrückt; im Uebrigen will sie nur eins, sich amüsiren, durch Vergnügungen empfinden, dass sie lebt. Und endlich, glauben Sie mir, es ist meine feste Ueberzeugung, dass der elementare Unterricht geradezu ein Uebel ist. Was ist ein Mensch, der lesen und schreiben kann, ich meine: ein Mensch, der nicht mehr als lesen und schreiben kann? Ein Thier, ein dummes und eingebildetes Thier. Geben Sie den Menschen einen Unterricht von 15 bis 20 Jahren, wenn Sie können, sonst Nichts! Was dazwischen liegt, ist so fern davon, sie klüger zu machen, dass es nur ihre liebenswürdige Natürlichkeit, ihren Instinkt, ihre gesunde Vernunft verdirbt, und sie unerträglich macht. Gibt es etwas Schlimmeres, als von Seminaristen regiert zu werden? Die einzige Ursache, warum wir uns jetzt mit dieser Frage beschäftigen müssen, ist, weil dieser Haufen Gassenbuben (ce tas de gamins) uns zu seiner Zeit das allgemeine Stimmrecht aufzwang. Nein, seien wir darüber einig, dass nur bei den Hochgebildeten die Bildung ein Gutes ist und dass die Halbgebildeten nur wie unnütze und hochmüthige Affen zu betrachten sind." Ich sprach von Dezentralisation, davon, die Provinzialstädte, Lyon z. B., zu heben. „Lyon," brach er in vollem Ernste aus, „es würde doch wohl Niemanden einfallen, die Provinz-Hauptstädte zu geistigen Brennpunkten zu machen, sie kämen sogleich unter die Bischöfe." „Nein," fügte er mit drolliger Ueberzeugung hinzu, „in solchen Städten wird man nie etwas anderes als Dummheiten machen." Man wird nach diesen Aeusserungen des Mannes in Frankreich, der mehr als irgend ein anderer für eine Reform des höheren Unterrichts-

wesens gekämpft hat, vielleicht besser verstehen, warum da zu Lande die Gleichgültigkeit der Liberalen Hand in Hand mit dem Eifer der katholischen Geistlichkeit ging, wenn die Rede davon war, jener Unwissenheit der niederen Klassen abzuhelfen, die sich später so gefährlich für die äussere und innere Sicherheit des Landes zeigte. Der alte Philarète Chasles, der doch wahrlich kein Chauvinist war, machte sich eines Abends im Mai 1870 bis zu dem Grad über mein Vertrauen in die wirksame Kraft des gezwungenen Unterrichts lustig, dass er ihn mein Revalenta arabica nannte und behauptete, ich hoffe durch ihn das Menschengeschlecht für alle Zeiten glücklich zu machen. Auch fragte er mich, ob ich nicht meinte dass die Bauern ohne Schulmeister hinlänglich gute Familienväter und gute Soldaten seien. Der Krieg lehrte bald diese Männer, dass es eine bis dahin nicht genug beachtete Stärke des Soldaten ist, dass er lesen und schreiben kann. Merkwürdig war es aber, zu sehen, wie Ideen, von denen man versucht war, sie ausschliesslich der katholischen Geistlichkeit zuzuschreiben, wie z. B. diese Idee von der absoluten Schädlichkeit unvollständiger Kenntnisse, nach und nach eine solche Autorität in einem von dem Katholizismus durchdrungenen Lande gewonnen hatten, dass sie mit einer geringen Formveränderung selbst die Gegner des katholischen Glaubens beherrschten.

Eine andere, ebenso interessante Anwendung der Renan'schen Lehre: dass, was in Deutschland oder im Norden gut sei, nicht desshalb für Frankreich tauge, hörte ich eines Tages in seinem Landhaus in Sèvres. Das Gespräch fiel auf die französische Convenienzehe. Eine deutschgeborene, Renan nahe stehende Dame, die ganz von seinen Ideen durchdrungen war, vertheidigte die französische Weise, auf eine Verabredung zwischen

gekommen; aber schon die Nach-
mord Prévost-Paradol's in Nord-
den, der ihn kannte und es wusste,
eitungen und Hilfsquellen Frank-
ien, mit den peinlichsten Vorge-
mand bezweifelte, dass er, wenn
nfall, so doch mit vollem Bewusst-
z Hand an sich gelegt habe. Dass
schiedsgesuch eingab, hatte — so
en Grund, dass er allzu stolz war
nen Irrthum einzuräumen; er that
n Wortwechsel; und jetzt hatte
um begangen: an die Aufrichtig-
n Tendenzen des Kaisers zu glau-
sandter in Washington zu suchen
en nicht sogleich aufzugeben, als
der allgemeinen Abstimmung im
s die konstitutionellen Velleitäten
n hatten. Jetzt kam die Kriegs-
dem Untergang Frankreichs iden-
og den Tod einer Stellung vor,
en konnte, und aus welcher er
emüthigung, die ihm schlimmer
ziehen vermochte. Aber dieser
er über den Ocean als ein Signal-
erttausende schrecklicher Salven
die Jugendfreunde und Genossen
der eine kurze Reise nach Deutsch-
Materialien für einen Aufsatz über
der durch den Krieg vereitelt
Gedanken an das Bevorstehende
komme eben aus Deutschland",
it so vielen arbeitsamen, zum
Männern gesprochen. Wenn ich

dige Gemüth eines jungen Mädchens nicht für möglich halten kann oder darf. Die Welt ist ein Feind. Sollte ich denn nicht nach Kräften meine kleine Tochter gegen den Feind vertheidigen? Wenn einmal in fünfzehn Jahren sich Freiwerber für sie anmelden, so wollen wir, wenn wir bis dahin am Leben sind, uns solcherweise betragen: wir werden die aussondern, die nicht in Betracht kommen können, entweder wegen ihrer bürgerlichen Stellung oder wegen moralischer oder körperlicher Schwächen, wir werden eine Auslese (triage) unternehmen, und erlauben dann im Uebrigen, wie alle Eltern, dem jungen Mädchen, zu wählen, wie es will." Als Voraussetzung dieser Betrachtungsweise muss man sich der abgesperrten Erziehung der Töchter in dem Kloster oder in der Pension erinnern. Mit dieser — selbst wenn jede Rücksicht auf die grössere Feurigkeit und Sinnlichkeit der romanischen Nationen genommen wird — ungereimten Voraussetzung vor Augen, wird die gezogene Konsequenz vielleicht vernünftig.

III.

Ich hielt mich zur Zeit der deutsch-französischen Kriegserklärung in London auf und da ich das Glück hatte, dort mit einigen unparteiischen Männern von grosser politischer Einsicht zu verkehren, ahnte ich früher als meine französischen Bekannten all' das Missgeschick, das der Krieg über Frankreich bringen würde. Bei meiner Rückkehr nach Paris war man dort voller Hoffnung und Zuversicht, ja man legte bekanntlich sogar einen Uebermuth an den Tag, der jeden Fremden unheimlich berühren musste. Dieser Uebermuth wurde jedoch nicht von den Männern der Wissenschaft getheilt. Noch war

es zu keiner Schlacht gekommen; aber schon die Nachricht von dem Selbstmord Prévost-Paradol's in Nordamerika hatte einen Jeden, der ihn kannte und es wusste, wie genau die Vorbereitungen und Hilfsquellen Frankreichs ihm bekannt seien, mit den peinlichsten Vorgefühlen erfüllt. Denn Niemand bezweifelte, dass er, wenn auch nach einem Fieberanfall, so doch mit vollem Bewusstsein und vollem Vorsatz Hand an sich gelegt habe. Dass er nicht einfach sein Abschiedsgesuch eingab, hatte — so schien es — darin seinen Grund, dass er allzu stolz war um überhaupt jemals einen Irrthum einzuräumen; er that es nicht einmal in einem Wortwechsel; und jetzt hatte er den dreifachen Irrthum begangen: an die Aufrichtigkeit der konstitutionellen Tendenzen des Kaisers zu glauben, den Posten als Gesandter in Washington zu suchen und endlich diesen Posten nicht sogleich aufzugeben, als die hässliche Komödie der allgemeinen Abstimmung im Mai bewiesen hatte, was die konstitutionellen Velleitäten des Kaisers zu bedeuten hatten. Jetzt kam die Kriegserklärung, die ihm mit dem Untergang Frankreichs identisch vorkam, und er zog den Tod einer Stellung vor, in der er nicht verbleiben konnte, und aus welcher er sich nicht ohne eine Demüthigung, die ihm schlimmer als der Tod war, zu ziehen vermochte. Aber dieser einsame Pistolenschuss, der über den Ocean als ein Signalschuss der vielen Hunderttausende schrecklicher Salven tönte, erschütterte alle die Jugendfreunde und Genossen Prévost-Paradol's. Taine, der eine kurze Reise nach Deutschland gemacht hatte um Materialien für einen Aufsatz über Schiller zu sammeln, der durch den Krieg vereitelt wurde, war durch den Gedanken an das Bevorstehende schmerzlich bewegt. „Ich komme eben aus Deutschland", sagte er, „und habe mit so vielen arbeitsamen, zum Theil ausgezeichneten Männern gesprochen. Wenn ich

bedenke, wie viel Mühe es kostet, ein Menschenkind zu gebären, es zu pflegen, zu erziehen, zu unterrichten und auszustatten, wenn ich ferner bedenke, wie viele Kämpfe und Beschwerden es selbst aushalten muss, um sich für das Leben vorzubereiten, und dann erwäge, wie alles dieses jetzt als ein Haufe blutigen Fleisches in eine Gruft geworfen werden soll, wie kann ich dann anders als trauern! Mit zwei Regenten von der Art Louis Philippe's hätten wir dem Krieg entgehen können; mit zwei „Capitaines" wie Bismarck und Louis Napoleon war er nothwendig." Er war damals der erste Franzose, den ich die Möglichkeit der deutschen Ueberlegenheit in Betracht ziehen hörte.

Dann kamen Schlag auf Schlag die ersten Nachrichten von grossen Niederlagen, nur gleich nach der Botschaft von der Schlacht bei Weissenburg durch falsche Siegesgerüchte unterbrochen. Düster und traurig war die Stimmung der Stadt an den Tagen, als die Proklamationen an den Strassenecken von geschlagenen Heeren und verlorenen Schlachten erzählten, aber fürchterlicher noch war die Stimmung in Paris an jenem 6. August, da die erste Hälfte des Tages in tollem Siegesrausche, die andere Hälfte in verschämter Abspannung verging — wie gross würde erst die Beschämung gewesen sein, wenn man von der in derselben Stunde gelieferten Schlacht bei Wörth etwas geahnt hätte! Als sich am frühen Morgen die Nachricht von einem grossen gewonnenen Siege verbreitete, bedeckte ganz Paris sich mit Fahnen; alle Leute gingen mit kleinen Flaggen an dem Hut; alle Pferde hatten kleine Flaggen an der Stirn. Ich sass vor einem Café dem Hôtel de Ville gegenüber und betrachtete die mit Hunderten von Fahnen geschmückten Häuser des Platzes, als plötzlich durch das Fenster eines mir nahen Hauses eine Hand sich zeigte, die eine heraus-

gestellte Fahne zurückzog. Ich werde nie diese Hand und diese Bewegung vergessen. So gering der Vorgang war, er machte mich stutzig, denn diese Hand hatte etwas so trauriges, so enttäuschtes in ihrer Bewegung, dass mir augenblicklich der Gedanke kam: Die Siegesnachricht muss falsch sein! . . . Bald zeigten sich ringsum in den Fenstern Hände, die Fahnen hereinzogen, und in einer Viertelstunde war der ganze Flaggenschmuck wie weggeweht. Eine Proklamation der Regierung hatte eben erklärt, „dass heute durchaus nichts vom Kriegsschauplatz verlaute und dass die Polizei auf den Spuren der Verbreiter falscher Nachrichten sei, um sie strengstens zu bestrafen". Die Verbreiter falscher Nachrichten! Als ob nicht die hungernde Phantasie und die schmachtende Sehnsucht der grossen Stadt die einzigen Schuldigen wären!

Ungefähr eine Woche später, am 12. August, traf ich Renan. Er war vor der festgesetzten Zeit vom hohen Norden zurückgekommen. Ich habe ihn nie so bewegt gesehen. Er war verzweifelt, dies triviale Wort ist das einzig passende. Er war ausser sich vor Erbitterung. „Nie", sagte er, „wurde ein unglückliches Volk so wie das unsrige von Dummköpfen regiert. Man sollte glauben, dass der Kaiser einen Anfall von Wahnsinn gehabt hätte. Aber er ist von den verächtlichsten Schmeichlern umringt; ich kenne hohe Offiziere, die es sehr wohl wussten, dass die preussischen Kanonen unsere gepriesenen Mitrailleusen übertreffen, die es aber dem Kaiser zu sagen nicht wagten, weil er sich mit diesen Sachen selbst beschäftigt, ein bischen an den Entwürfen gezeichnet hat, was in der offiziellen Sprache so ausgedrückt wird, dass er der Erfinder des Geschützes ist. Nie war so wenig Kopf (si peu de tête) in einem Ministerium des Kaisers; er hat es selbst eingesehen; ich kenne Jemand

dem er es gesagt hat, und dann führt er Krieg mit solch einem Ministerium. Hat man jemals solche Tollheit gesehen, ist es nicht herzzerreissend? Wir sind ein Volk, das für lange Zeiten aus dem Sattel geworfen ist. Und nun zu denken, dass alles, was wir Männer der Wissenschaft in 50 Jahren aufzubauen bestrebt waren, mit einem Schlage zusammengestürzt ist, die Sympathien zwischen Volk und Volk, das gegenseitige Verständniss, das fruchtbare Zusammenarbeiten. Wie tödtet ein solcher Krieg die Wahrheitsliebe! Welche Lüge, welche Verläumdung des einen Volkes wird nun nicht auf's neue in den nächsten fünfzig Jahren mit Begierde von dem andern geglaubt werden und sie für unüberschauliche Zeiten von einander trennen! Welche Verzögerung des europäischen Fortschritts! In hundert Jahren werden wir nicht wieder aufführen können, was diese Menschen an einem Tage heruntergerissen haben." Mehr als irgend einen andern musste die Spaltung der beiden grossen Nachbarn Renan schmerzen, der in Frankreich so lange als Vertreter der deutschen Bildung gestanden hatte. Niemand konnte sich auch mit grösserer Dankbarkeit über die deutsche Kultur aussprechen als Renan. Einer seiner Lieblingswendungen war: „Es gibt nichts, das so viel bergen kann, wie ein deutscher Kopf". Er stellte in Abrede, dass die Deutschen als Volk von irgend einer Rechtsidee beseelt seien, er schien sie persönlich wenig zu mögen, aber von ihrer hohen Intelligenz sprach er immer mit Achtung. Nur schrieb er den Süddeutschen in jeder anderen Richtung als der administrativen, eine weit höhere Begabung als den Norddeutschen zu, eine Auffassung, die von der Mehrheit der gebildeten Franzosen getheilt wird.

Renan erzählte von seiner Reise. „Wir waren in Bergen, als die erste zweideutige Nachricht über den

drohenden Krieg uns von Frankreich zukam. Keiner von uns wollte es für möglich halten. Der Prinz und ich sahen einander an. Er, der einen so seltenen und scharfen Verstand hat, sagte nur: „Das können sie nicht" und gab Befehl, dass wir weiter reisen sollten. Wir segelten nach Tromsöe. Als wir dahin kamen, lagen da zwei Depeschen an den Prinzen, eine von seinem Sekretär in Paris und eine andere von Emile Ollivier mit diesen Worten: Guerre inévitable! Wir hielten einen kurzen Rath, aber so unsinnig kam uns die Sache vor, nachdem Leopold von Hohenzollern seine Kandidatur zurückgezogen hatte, so unmöglich schien uns dieser Vorwand, der ganz Europa und besonders ganz Deutschland gegen uns aufhetzen musste, und endlich — so grosse Lust hatten wir, nach Spitzbergen zu segeln und ‚das grosse Eis' zu sehen, dass wir uns entschlossen, am nächsten Morgen aufzubrechen. Wir gingen zu Bett. Mein Zimmer lag neben dem des Adjutanten des Prinzen. Am frühen Morgen höre ich den Kammerdiener mit einer Depesche den Adjutanten wecken. Ich stand auf, wir gingen an Bord, das Schiff setzte sich in Bewegung, und Sie können sich mein Erstaunen denken, als ich sah, dass es gegen Süden ging. Der Prinz sass verzweifelt und stierte vor sich hin. Die ersten Worte, die er sagte, waren: Voilà leur dernière folie, ils n'en feront pas d'autres.' Er ist Prophet gewesen, es wird ihre letzte Tollheit sein. Ich selbst", fügte Renan hinzu, „war derselben Ansicht. Ich wusste, wie schlecht wir vorbereitet waren, aber dass es so schnell gehen würde, wer hätte das geahnt! Sagen Sie nicht, dass wir noch siegen können. Wir werden nie mehr siegen, wir haben nie unter diesem Kaiser auf entschiedene Weise Völkerschaften besiegt, deren Ueberwindung als eine glückliche Vorbedeutung gelten kann, wenn von Preussen die Rede ist. Die Araber sind die schlechtes-

ten Taktiker der Erde." Mehr als ein Mal brach er aus: „Hat man jemals so etwas gehört! Armer Prinz! Armes Frankreich!" Er war so heftig, dass er sich in Flüchen über alle die leitenden Männer erschöpfte, die nach seiner diesmal sehr wenig „nuancirten" Auffassung alle zusammen Schwachköpfe oder Schufte seien: „Was ist dieser Palikao? ein Dieb, ein erklärter Dieb, dem alle guten Häuser verschlossen sind, und weiss nicht alle Welt von einem seiner Kollegen, dass er ein Verbrecher, ein Mörder ist, der nur durch Flucht in's Ausland sich einer Strafe wegen Todschlags entzogen hat! Und in den Händen solcher Menschen liegt unser Schicksal!"

Ich sah Thränen in seinen Augen und sagte ihm Lebewohl. Ich habe ihn seit dem Tage nicht wiedergesehen. Er gewann schnell seine Ruhe und seine Herrschaft über den Schmerz zurück. Aber in jenen Augenblicken war Renan ein anderer, als da er schrieb: „Der Gelehrte ist Zuschauer im Weltall. Er weiss, dass die Welt ihm nur als Studiengegenstand gehört, und selbst wenn er sie reformiren könnte, würde er sie vielleicht so seltsam finden, wie sie ist, dass er die Lust dazu verlöre." Vollständig ernst hat Renan wol nie diese kühlen und aristokratischen Worte gemeint; wenn aber doch, so durchlebte er im Jahre 1870 Gemüthsbewegungen, während derer sie für ihn keinen Sinn mehr hatten.

Es ist schwer zu ermessen, welchen demoralisirenden Einfluss während des zweiten Kaiserthums das Leben unter der Herrschaft und dem Druck des „fait accompli" auf die französischen Gelehrten ausübte. Eine Neigung zum Quietismus und Fatalismus, zum Gutheissen alles einmal Vollbrachten kennzeichnet unter Napoleon III. die französische Geisteswissenschaft überhaupt. Spuren dieses Einflusses merkte man überall im geselligen Leben, in den Gesprächen. Die völlige Freiheit von Enthusias-

mus war mit Bildung und Reife fast synonym geworden. Ein junger Fremder hatte täglich Gelegenheit, über die Zurückhaltung und die Passivität selbst der Besten sich zu wundern, sobald die Rede auf irgend ein praktisches Ziel kam, und ich erinnere mich, dass ich eines Abends im Mai 1870, missmuthig nach Hause gekommen, in mein Notizbuch schrieb: „Es gab einmal ein anderes Frankreich.“ Es hatte doch einmal ein waches, begeistertes, poetisches, für die ganze Menschheit fühlendes Frankreich gegeben. Es scheint, dass ein solches Frankreich nach und nach wieder aus der Erniedrigung hervorgehen wird, die, wenn sie auch nichts anderes gutes mit sich führte, wenigstens alle edel strebenden Geister auf's neue die Richtung nach der Wirklichkeit hin gegeben hat.

Mit wechselnden Gefühlen hat Renan der Entwickelung des republikanischen Frankreichs zugeschaut. Obwohl die Republikaner ihm fast sogleich seinen Lehrstuhl zurückgaben, zeigten sie sich doch Renan, wie den übrigen Freunden des Prinzen Napoleon gegenüber, ziemlich kühl und reservirt. Durch und durch aristokratischer Gesinnung wie er ist, gab er in „Caliban“ der Demokratie zu verstehen, wie herzlich er sie im Grunde verachte, sagte jedoch nichts desto weniger kurz nachher in dem, seine Antrittsrede in die französische Akademie erklärenden Brief an einen deutschen Freund: „Wenn nun, während Eure Staatsmänner in dieses undankbare Geschäft (der Ahndung) vertieft sind, der französische Bauer mit seinem groben Verstande, seiner unübertünchten Politik, seiner Arbeit und seinen Ersparnissen glücklich eine ordnungsliebende und dauerhafte Republik gründete! Das wäre spasshaft!“ Er ist Patriot und Philosoph genug, um sich zuletzt mit jeglicher Staatsform zu befreunden, welche die Mehrzahl seiner Landsleute befriedigt und ihrem geistigen Standpunkt entspricht.

Renan ist bekanntlich Bretagner und hat die Eigenschaften seiner Race. Die Bretagner in der neueren französischen Literatur haben einen gemeinschaftlichen Zug. Wie Chateaubriand und Lamennais, hasst Renan das Alltägliche, das Gutmüthig-Frivole, und hat, während er eine Beute des Zweifels ist, das heisseste Bedürfniss nach einem Glauben und einem Ideal. Er hegt für sein engeres Vaterland eine tiefe Anhänglichkeit. Hat er doch sogar in einem hoffnungslosen Augenblick seinen Stamm mit den Worten apostrophirt: „O du einfacher Clan von Ackerbauern und Seeleuten, dem ich es verdanke, in einem erlöschten Land die Kraft meiner Seele bewahrt zu haben!“ Man darf diesen Stimmungsausbruch nicht allzu buchstäblich nehmen. Niemand empfindet tiefer als Renan, wie weit jenes Frankreich, von dem er an Strauss schrieb, es sei „als bleibender Protest gegen Pedanterie und Dogmatismus“ für Europa nothwendig, davon entfernt ist, erlöscht zu sein. Aber das Wort ist für den zugleich hartnäckigen und unruhigen, schwärmerischen und skeptischen Bretagner bezeichnend. Gibt er seinen Glauben (wie hier den Glauben an Frankreich) an einem Punkte auf, so ist es nur, um anderswo mit um so wärmerer Begeisterung sich an ein Ideal anzuschliessen. Auch in der Religion hat er ein Bretagne, an welches er glaubt.

ESAIAS TEGNÉR.

ESAIAS TEGNÉR.

(1878.)

Der literarische Ruhm ist in den scandinavischen Ländern meistens ein rein localer. Werke, die in Sprachen geschrieben sind, welche nur von wenigen Millionen gesprochen und nirgend in der Welt als Cultursprache gelernt oder gelesen werden, haben selbstverständlich alle Chancen europäischer und amerikanischer Berühmtheit gegen sich. Die wenigsten poetischen Erzeugnisse werden überhaupt übersetzt, und für ein Werk, das sich an den Schönheitssinn wendet, für ein metrisches vor allem, ist die äussere Sprachform, was der Email dem Zahne ist; sie gibt ihm gleichzeitig Dauer und Glanz.

Trotzdem gelang es bekanntlich einzelnen nordischen Schriftstellern, mehr Anerkennung im Auslande als daheim zu finden; sie repräsentiren so zu sagen der ganzen Lesewelt gegenüber das poetische Leben ihres Vaterlandes, und ihr Name schmilzt im allgemeinen Bewusstsein mit demjenigen ihres Landes zusammen. Einen sol-

chen Ruhm hat unter den Dichtern Schwedens nur ein einziger, Esaias Tegnér erlangt.

Er ist nicht der grösste, der in schwedischer Sprache gedichtet hat; vor ihm und nach ihm hat ein anderer, grösserer Dichter in dieser Sprache Gestalten geformt, welche die seinigen durch Anschaulichkeit und wirkliches Leben übertreffen. Aber mit Bellman und Runeberg muss er zusammengestellt und genannt werden; und während er ihnen in dichterischer Phantasie nachsteht, übertrifft er durch geistige Grösse beide.

Drei Mal im Laufe der Geschichte ist es dem schwedischen Volke gelungen, das Classische und das Volksthümliche in seiner Poesie zu verschmelzen. Das erste Mal geschah es, als Bellman unter Gustav III. seine Typen aus dem Volks- und Wirthshausleben Stockholms griff und „Die Lieder Fredman's" mit mimischer Meisterschaft zur Zither sang. Zum zweiten Male, als Tegnér, fünfzig Jahre später, zum Heldenleben des alten Nordens zurückkehrte, den Stoff zu einem Romanzencyclus in einer alten Sage fand, und Schweden ein Bild von Vikingsleben und Vikingsliebe im Norden gab, wie sich die Zeitgenossen dies vorstellten. Zuletzt geschah es endlich vor einem Menschenalter, als — vierzig Jahre, nachdem Finnland von seinem alten Mutterlande losgerissen wurde — der grösste von Finnlands Söhnen, von seinen Kindheitserinnerungen inspirirt, den ehrenvollen Kampf seines Vaterlandes gegen russische Uebermacht, und dadurch den Nationalcharakter des finnischen Volkes, realistischer malte als man es zu jener Zeit noch gewagt hatte. Runeberg drängte in einer seelenvollen Bivouacpoesie Kriegsidyllen und Schlachtfeldtragödien auf den knappsten Raum zusammen.

Weder in einem Drama, noch in einem Epos hat also einer der drei schwedischen Dichter die Möglichkeit

gefunden, sein Bestes zu geben. Alle drei, so verschieden sie auch sind, haben in derselben Kunstgattung triumphirt, einem der Form nach lyrischen, dem Inhalte nach epischen Cyclus kurzer Gedichte. Der erste hat burleske Dithyramben, der zweite altnordische Heldenlieder, der dritte moderne Kriegsanektdoten geschrieben; aber alle haben sie diese, ihre vorzüglichsten Poesien in eine zusammenhängende Reihenfolge gebracht, und nichts als diese drei Liedergruppen gibt der Dichtung Schwedens kosmopolitischen Rang.

Unter diesen ist die „Frithiofs Saga" der berühmteste Cyclus, und wenn Tegnér ausserhalb Schwedens genannt wird, so ist es ausschliesslich als Autor desselben; dies Werk ist die Nationaldichtung des schwedischen Volkes geworden, und Uebersetzungen in allen europäischen Sprachen, darunter achtzehn verschiedene deutsche und achtzehn verschiedene englische, haben es über die Erde verbreitet. Schweden hat sich nicht undankbar gegen den Mann gezeigt, dem es so Vieles schuldet. In Schweden ist zur Ehre Tegnér's so hübsch und warm geredet, geschrieben und gesungen worden, dass es unmöglich ist, hierin die Kinder des Landes zu übertreffen. Schweden hat die verklärte Gestalt des Dichters in übernatürlicher Grösse auf ein mächtiges Piedestal gehoben, das, näher betrachtet, ein ganz kleiner Berg von massiven Lobreden, Lebensbeschreibungen und Festliedern ist, und man hat Weihrauch über Weihrauch am Fusse der Statue verbrannt. Was ist da noch für einen Kritiker zu thun? Vielleicht nichts anderes, als mit schonender Hand das schöne Gesicht ein wenig von dem Russe des Räucherpulvers zu säubern, damit die Züge menschlicher und lebhafter hervortreten. Vielleicht auch noch, die Statue sorgfältig mit dem Originale zu vergleichen und auf eigene Hand eine Federzeichnung

desselben zu entwerfen, wo die Bildsäule sich ungenau oder abstract zeigt. Jedenfalls bringe ich die angeborne Sympathie des Scandinaven, die Unparteilichkeit des Nichtschweden, und den ehrlichen Vorsatz des Kritikers mit, die Gestalt im scharfen Sonnenlichte der Wahrheit darstellen zu wollen.

I.

Esaias Tegnér stammt, wenige Generationen zurück, sowol väterlicher- wie mütterlicherseits von schwedischen Bauern ab. Wie so viele andere hervorragende Talente des Nordens, leitet er seinen Ursprung vom Bauern durch den Pfarrer her. Dies geschieht gewöhnlich in folgender Weise: der Grossvater pflügt mit eigener Hand seinen Acker, der Sohn zeigt Leselust und wird durch Entbehrungen der Eltern und Unterstützung guter Leute so weit gebracht, dass er Theologie studieren kann; denn der Pfarrer war Jahrhunderte lang der Bauern der absolute Repräsentant des gelehrten Standes. In diesem Sohne wird die kräftige, uncultivirte Bauernnatur der ersten groben Behauung unterworfen; der Prediger pflügt nicht mehr selbst seinen Acker, obwol er den Anbau noch beaufsichtigt; der Prediger denkt schon, obwol er seine letzten Resultate nicht durch den Gedanken erhält. Im Enkel oder Urenkel ist endlich der ursprüngliche Naturgrund so verfeinert, dass daraus das wissenschaftliche, technische oder poetische Talent hervorgeht. Ebenso hier. Der Vater Tegnérs war Pfarrer und seine Mutter Pfarrerstochter, und die beiden Geistlichen, von denen er stammt, waren Bauernkinder. Der vornehm klingende Name wurde gebildet, als der Vater Esaias Lucasson vom kleinen Dorfe Tegnaby in's

teinische Protokoll des Gymnasiums als Esaias Tegrus eingeschrieben wurde.

Dem Predigerhause erwuchsen bald Söhne und Töch-, und den 13. November 1782 wurde in Kyrkerud als fter Sohn des Hauses der später so berühmte Esaias oren. Er war nur neun Jahre alt, als das Haus durch 1 Tod des Vaters aufgelöst wurde. Dieser hinterliess hts, und die Wittwe, der die Zukunft ihrer sechs vateren Kinder Sorgen genug verursachte, ergriff mit Freu- die sich ihr bietende Gelegenheit, ihren Jüngsten Schreiber zu einem in der Nähe wohnenden angeenen Beamten zu geben. Der Knabe lernte in dem reau des Hardevoigts Branting ausdauernden Fleiss Schreiben und Rechnen, und was noch mehr werth r, der kleine Schreiber, der immer auf den langen isen mitgenommen wurde, die sein wackerer Principal Steuereinnehmer in die Kreuz und Quer durch Wärmd unternahm, lernte vom Wagen aus die malerische turschönheit der heimathlichen Gegend schon in dem en Alter kennen, wo alle Eindrücke am tiefsten sind. schon lebhaft und fleissig bei seiner Arbeit, war er ufig vergesslich und zerstreut, in sein Buch oder in che Träumereien verloren, oder er murmelte Monologe einsamen Wegen. Er las Poesien, Geschichtsbücher, r allem Sagen, fand eine Sammlung solcher, die „Kämdater" Björner's, und in dieser die Sage von Frithiof, n Kühnen, welche gegen fünfundzwanzig Jahre in sei- Phantasie ruhte, ehe sie zu keimen begann.

Diese zwei Eindrücke, von Schwedens Natur und 1 den alten nordischen Mythen und Sagen, waren it getrennt; sie schmolzen zusammen, glitten in sei- jungen Seele in einander über. Oft war's ihm, wenn auf dem Rücksitze von Branting's Wagen zwischen dbedeckten Bergen, durch tiefe Thalstrecken, längs

der grossen Gewässer, die das Land durchströmen, fuhr, als ob die Natur mit ihm um die Wette phantasirte. Romantische Landschaften gab's in den langen Sommertagen, wo Abend- und Morgenröthe in Eins zusammenflossen und der rosige Schimmer niemals vom Horizonte verschwand; eine altnordische Landschaft zur Winterzeit, wenn der Schnee hoch lag, wenn die Bächlein in langen Zapfen von den Felsen herunterhingen, und es dem Knaben vorkam, als sähe er im Mondlichte, das auf dem Schnee spielte, den Winter selbst in eigener Person als eine ungeheure Göttergestalt mit Schneegestöber im Bart und einem Kranz von Tannen auf dem Haupte.

„Die schwedische Poesie," sagt Tegnér irgendwo, „ist und bleibt eine Naturpoesie im eigentlichen Sinne des Worts; denn sie liegt in unserer herrlichen Natur, in unseren Seen, Felsen und Wasserfällen"; und als er, kurz nach der Vollendung des Frithiof's, den Ursprung des Gedichts erklären will, führt er selbst, ausser seiner frühen vertrauten Bekanntschaft mit den altnordischen Sagen, den Umstand an, dass er in einem entlegenen Bergbezirk geboren und erzogen war, „wo die Natur selbst in grossen, aber wilden Formen dichtet, und wo die alten Götter noch leibhaftig in den Winternächten umherwandeln." — „In solcher Umgebung," fährt er fort, „völlig mir selbst überlassen, war es nicht sonderbar, dass ich eine gewisse Vorliebe für das Ungebändigte und Colossale fasste, welche mich nie vollständig verlassen hat."

Und nicht nur den Inhalt, sondern zugleich die Grundform seiner, wie aller schwedischen Poesie hat Tegnér in reiferen Jahren auf die Eindrücke von Schwedens eigenartiger Natur zurückzuführen gesucht. Er erstaunt über die ausschliessliche Vorliebe für das Lyrische bei seinem Volke, über dessen Neigung, die ganze poetische Welt

wenigen Strophen zusammenzudrängen, und er fragt
ch dem Grunde dieses Charakterzuges. „Liegt er nicht
m grössten Theile in der Natur selbst, die uns umgibt?
nd nicht die Gebirge mit ihren Thälern und Strömen
e Lyrik der Natur, wie die mildere Ebene mit ihren
higen Flüssen ihr Epos ist? Viele unserer Berggegenden
nd wirkliche Natur-Dithyramben, und der Mensch dichtet
ern in derselben Tonart wie die Natur um ihn her."
nd, indem er mit Kühnheit die äusserste Consequenz
ines Gedankens zu ziehen versucht, bricht er in die
ragen aus: „Geht nicht durch die ganze schwedische
eschichte ein lyrischer Zug? Sind nicht die hervorra-
endsten Repräsentanten unserer Nationaleigenthümlich-
eit sowol in älterer wie in neuerer Zeit eher lyrische
als epische Charaktere?" Er hat augenscheinlich an solche
Geister, wie Schwedens grösste Könige und grösste Feld-
herren, und wol nicht am wenigsten an sich selbst gedacht.

Unzweifelhaft ist es, dass die Natur, die er um sich
sah, ihn als Dichter weit mehr durch ihr phantastisches
als durch ihr utilitarisches Element reizte. Ich sage mit
Fleiss „als Dichter"; denn als Mensch hatte er ein ge-
sundes, praktisches Interesse für die Nahrungsquellen und
den Erwerb seines Volkes. Er hat aber nie das Volk
n seiner Arbeit mit der Natur als Stoff gemalt. Es
ommt in seinen Werken keine Scene vor, die eine Vor-
tellung von der grossen Grubenarbeit gibt, durch welche
las schwedische Eisen an den Tag gebracht wird, er
iat nie von dem abgehärteten Bergmann oder dem
tarken Schmied, nie von dem rauchenden, funkensprü-
enden Ofen in dem Schnee ein Bild gegeben; diese
ealistischen Eindrücke prallten von seiner romantischen
(d. h. abstrahirenden und symbolisirenden) Phantasie zu-
ück. Er sah nicht Schweden vor sich als die grosse
Werkstatt der Nation; er sah Svea als Schildjungfrau,

und das Eisen war ihm weniger die natürliche Reich[illegible] thumsquelle des Landes als der breite Gürtel um i[illegible] Mieder und das einst so starke Schwert in ihrer Han[illegible]

II.

Sehr bald entdeckte man, dass der begabte Kna[illegible] Anlagen besass, die es als wünschenswerth erschein[illegible] liessen, ihm eine höhere Bildung zu verschaffen als d[illegible] wozu das Bureau des Voigtes Gelegenheit bot. Ein G[illegible] spräch während einer der Wagenfahrten bei Abend, [illegible] der junge Esse, wie er genannt wurde, die religiös[illegible] Betrachtungen seines frommen Chefs über die Spur[illegible] von Gottes Allmacht im klaren Sternenhimmel mit ei[illegible] Erklärung der Bewegungsgesetze beantwortete, die er aus einer populärphilosophischen Schrift geschöpft hatte und über welche der alte Mann in Erstaunen gerieth, gab, eigenthümlich genug, den ersten Stoss dazu, dass Schritte gethan wurden, Esaias in die gelehrte Laufbahn zu bringen. Ein Instinct, der sich nie bei dem späteren Bischof verleugnete, liess ihn die rationelle Erklärung mit beiden Händen ergreifen und die theologische in all' den Fällen verwerfen, wo sie ihm überflüssig vorkam.

Unter der Anleitung seines älteren Bruders wurde er jetzt in Latein, Griechisch und Französisch eingeweiht und brachte sich selbst so viel Englisch bei, dass er den, gerade damals auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Ossian lesen konnte. Wie das Füllen dem Pferde folgt, so begleitete er den Bruder nach dessen verschiedenen Hauslehrerstellen, und in der letzten Familie, in welche dieser als Lehrer einzog, fand Esaias, vierzehn Jahre alt, in der jüngsten Tochter des Hauses seine zukünftige Gattin. Gleich so manchem andern aufgeweckten

Knaben vermied er die lärmenden Spiele seiner Kameraden, sass am liebsten in seiner Kammer in den Homer vertieft und musste mit Gewalt zu Schlittenpartien und Schlittschuhlaufen geholt werden, obwol er durchaus kein ungeschickter Läufer war. Im Jahre 1799 kam er auf die Universität nach Lund, beschäftigte sich mit alten Sprachen, Philosophie und Aesthetik und wurde 1802 nach der pathetischen Sitte des Landes als Magister der Philosophie mit Lorbeeren bekränzt. Von 1802—10 lebte er in Lund als wohlrenommirter junger Docent, 1810—25 hielt er stark besuchte Vorlesungen über die griechische Litteratur. Im Jahre 1812 wurde er nach schlechter schwedischer Sitte zur selben Zeit Professor und Pfarrer einiger Kirchspiele in der Nähe Lunds; 1826 endlich verliess er die kleine Universitätsstadt, um als Bischof in die ländliche Einsamkeit hinaus nach Vexiö zu ziehen.

Richten wir einen Blick auf den jungen Magister von Lund. Er sieht gut aus, blauäugig, rothwangig, mit gelben, krausen Haaren, kräftig gebaut, mit Anlage zum Starkwerden. Als Junggeselle ist er noch ein zurückgezogener, einsam lebender Grübler und Träumer; doch sobald er den Fuss unter eigenen Tisch gesetzt hat, erschliesst sich sein Geist und er zeigte sich als eine lebensfrohe, sprudelnde, im höchsten Grade gesellige Natur. Ein Kind der Welt, der einen guten Tisch und einen edlen Wein zu würdigen versteht, ein leicht zündender und keineswegs seraphischer Apollino, Verehrer aller weiblichen Schönheit; ein nicht brennender, sondern funkelnder Geist mit überlegenem und übermüthigem Witze, um seine conventionelle Würde ziemlich unbesorgt, aber darum nicht weniger verstehend, das Souveräne in seiner Persönlichkeit stolz genug zu behaupten: dies ist die Seite, die er der Aussenwelt zukehrt. Hinter dieser Aeusserlichkeit verbergen sich seine tieferen Anlagen. Diese sind

theils dichterischer, theils oratorischer Natur: eine eigenthümliche lyrische Begeisterung und eine eigenthümliche Begabung des Styls.

III.

Die lyrische Begeisterung Tegnér's offenbart sich früh als ein angeborener Hang zum Enthusiasmus für alles, was sich stark vom grauen und prosaischen Hintergrund des Alltagslebens abhebt; alle persönlichen Grossthaten, alle leuchtende Ehre, möge sie wie auch immer gewonnen sein: er wird von ihrem Strahlenglanz angezogen und schwärmt selbst für ihren Flitter. Ein starker Respect vor den grossen Namen der Geschichte, eine entschiedene Unlust, reducirende Verstandeskritik an einmal erworbenen Ruhm anzulegen, bilden einen der tiefsten und unveränderlichsten Züge seines Charakters. Es ist die ungewöhnliche Steigerung dieser Grundneigung, die ihn zum Dichten bringt; ja, sie ist es, die ihn zum Dichter macht. Um aber diese Neigung besser zu verstehen, müssen wir zu den Quellen seiner Begeisterung zurückgehen, prüfen, welche Ideale er sucht, vorfindet oder formt, sehen, in welcher Art von inneren Spiegelbildern er die Natureigenthümlichkeiten oder geistigen Eigenschaften objectivirt, die dem Besten in ihm selbst entsprechen. Er träumt nicht von Oehlenschläger's Aladdinsgestalt; dazu ist er weder naiv noch verwegen genug. Eben so wenig spiegelt er sich in einem Hamlet oder Faust; die Helden des Zweifels und des Gedankens sind viel zu abstract für seine kräftige Knabenphantasie; sie träumt von handfesteren Idealen. Noch weniger concentriren sich seine Vorstellungen um einen Manfredtypus; die Schuld lockt ihn nicht, und das Geheimnissvolle hat

für seine offene Natur keinen Reiz. In idyllischen Verhältnissen und unter allgemeinem Wohlwollen in der kleinen Stadt, die er selbst „ein akademisches Dorf" genannt hat, erzogen und entwickelt, konnte er unmöglich in dem kosmopolitischen Posa-Pathos des lange unterdrückten Schiller's sich ergehen. Das Ideal, das sich langsam in seinem Gemüthe bildet, ist ein nationales und nordisch-romantisches Ideal.

Es ist ein lichtes Bild offener, vorwärts stürmender und umformender Kraft, halb kriegerisch, halb civilisatorisch. Es nimmt alle die Gestalten an, die Tegnér im Laufe der Jahre mit Vorliebe gezeichnet hat. Er hat z. B. in einer Universitätsrede Luther zu charakterisiren. Um dies zu thun, stellt er ihn unter den Gesichtspunkt, von welchem aus er die Männer der That zu betrachten pflegt. Zuerst hebt er hervor, dass Luther Allem, was er sprach und ausführte, den Stempel „übersprudelnder Kraft" aufdrückte:

„Es lag etwas Ritterliches, ja ich kann fast sagen Abenteuerliches in seinem Wesen, in seinem ganzen Unternehmen . . . . Seine That war wie eine ganze, sein Wort wie eine angefangene Feldschlacht. Er war eine der gewaltigen Seelen, die wie gewisse Bäume nur im Sturme blühen. Sein grosses, wundereiches Leben kam mir allezeit vor wie ein Heldengedicht mit seinen Kämpfen und seinem endlichen Sieg."

Man fühlt um so stärker die Natur des Redners aus dieser so einseitigen Charakteristik des vielseitigen Gegenstandes heraus, wenn man bemerkt, dass Tegnér hier Grundbestimmungen gegeben hat, die er einige Jahre später mit leicht veränderten Attributen fast Wort für Wort auf eine von Luther so verschiedene Persönlichkeit wie König Gustav III. von Schweden anwenden kann. Es bedarf kaum eines Beweises, dass es zwischen

dem derben sächsischen Reformator und dem theatralischen, gallisirten und ungläubigen Monarchen kein anderes Band gab, als das, welches Tegnér's Bewunderung für beide schuf. Tegnér sagt von Gustav: „Er hatte in seinem Wesen nicht nur etwas Grosses, sondern zugleich etwas Ritterliches; die hohe Heldenkraft zeigte sich bei ihm nicht mit Schild und Schwert, sondern im leichtesten Gewande der Anmuth. Er war ein grosses romantisches Heldengedicht mit dessen Abenteuern und Verzauberungen, aber zugleich mit den zärtlichsten Ergüssen des Herzens und den üppigsten Spielen der Freude."

Grösse, Kraft und abenteuerliche Romantik sind also die gemeinsamen Grundbestimmungen für Luther und Gustav; beide sind sie Ritter, und beider Leben kommt Tegnér wie ein romantisches Heldengedicht vor. Was konnte er anderes und mehr über Frithiof sagen; was hat er anderes in Wirklichkeit darüber gesagt, als er in seiner Selbstcharakteristik auf das Lebensfrische, Trotzige, Uebermüthige dieses Helden und dieses Heldengedichtes hinwies!

Hier haben wir also die tiefste, festeste Grundlage, auf welcher seine Vorstellungen vom heroischen Ideale sich allmälig ablagern.

Es finden sich einige jugendlich unschuldige Oden aus dem sechzehnten Jahre Tegnér's, bei Gelegenheit des Gerüchtes von Bonaparte's Tode in Aegypten verfasst. Er verherrlicht in ihnen Bonaparte als den Helden der Freiheit, dessen Ehre nicht durch Blut und Thränen erkauft ist, der aber Aufklärung und Glückseligkeit der ganzen Welt bringen wird. Es ist ein Echo des Refrains der Humanitätsperiode, das von diesen Kinderlippen klingt. Sie riefen Napoleon ein kategorisches: „Lebe für die Menschheit oder falle!" zu. Der erwachsene Mann

denkt darüber anders. In der grossen religiös-politisch-litterarischen Reaction gegen das Aufklärungszeitalter war die anti-gallische Hauptströmung, die Walter Scott und Oehlenschläger gewann, Tegnér völlig zuwider. Die Reaction schlug aber eine ästhetische Saite an, die mit seinem Naturell übereinstimmte. Das war ihre Geringschätzung des Nutzens als Maassstab für den Werth der That. Der auf die Spitze getriebene Utilitarianismus und die damit verbundene Philanthropie hatte sich ja gegen den Begriff des Ritterlichen und Abenteuerlichen gewandt.

„Der alte, ritterliche Traum," sagt Tegnér, „von der Ehre der Völker wurde entweder geradeaus für ein Hirngespinnst erklärt oder auch für gleichbedeutend mit ihrem ökonomischen Wohlstand. In der Geschichte wurde alles wie in einem Geschäftscomptoir nach dem, was es eintrug, berechnet und ein Zuchthaus oder eine Dreschmaschine höher geschätzt, als Alexander's abenteuerlicher Zug nach Indien oder die unnützen Siege Karl's XII."

Er übertreibt nicht; der arme Alexander der Grosse war in Schweden von einem begeisterten Aufklärer weit unter jenen Wohlthäter der Menschheit gestellt worden, der die billige und nahrhafte Braunschweiger Mumme erfand. Die jugendliche Vorstellung Tegnér's vom tugendhaften, nützlichen Helden wurde jetzt polemisch modificirt und in Uebereinstimmung gebracht mit dem Proteste der ganzen romantischen Geistesrichtung gegen die philiströse Sorge für menschliches Wohl als eine Hauptsache. Die moralische Betrachtung weicht der romantisch-metaphysischen Vergötterung des Schicksalshelden.

Was doch schmäht ihr mich ohn' Ende,
Ihr, des Augenblickes Scharen,
Willenlos, der Kraft beraubt?
Fangt den Schmetterling behende,

Aber lasst den Adler fahren
Frei um seiner Berge Haupt.

Fragt der Donner hergeschicket,
Fragt der Sturmwind, dessen Sausen
Rings die Erde hat gehört,
Ob auch Lilien sind zerknicket,
Ob im grünen Hain das Brausen
Auch ein liebend Paar gestört.

So heisst es im Gedichte „Der Held" (Mohnike's Uebersetzung) 1813. Diese Ansicht ist zwar weit entfernt, die definitive Tegnér's zu sein. Gewohnt, wie er war, zum Persönlichen wie zur höchsten Form des Daseins emporzusehen, konnte er nur gelegentlich und halbwegs aus Trotz sich so pantheistisch ausdrücken wie hier. Und als ein bewusst reflectirender Geist war er eher geneigt an das Unbewusste nicht zu glauben als es zu überschätzen, so hat er z. B. eine Menge polemischer Ausfälle der Lehre von einer blinden poetischen Inspiration gewidmet; so tiefe Wurzel hatte aber die Vorliebe für ein kriegerisches, sturm- und donnerartiges Vorwärtsstürmen in seinem Gemüth geschlagen, dass er nicht davor zurückscheute, ihr jenen verwegenen Ausdruck zu geben.

Noch stärker als in den verschiedenen Gedichten zur Ehre Napoleons spricht sich die Verachtung der materiellen Ausbeute als Resultat der Heldenthaten im Gedichte „Alexander am Hydaspes" aus. Der Dichter hat den Augenblick gewählt, als die erschöpften und ängstlichen Truppen den grossen Alexander anrufen, sie nicht tiefer in Asien hineinzuführen, sondern den Heereszug zurück nach der Heimath zu leiten. Der König antwortet höhnend: „Glaubt Ihr, dass ich als Jüngling von Macedoniens Gebirgen herunterstieg, um Euch Gold und Pur-

purgewänder zu verschaffen? Ehre such' ich, nur Ehre, und weiter nichts!" — eine Antwort, die an Schärfe und Präcision nichts zu wünschen übrig lässt. Die Geringschätzung von Menschenleben und Menschenglück wird bei dem hochbegabten und unverzagten Despoten als unbedingt berechtigt dargestellt.

Daher begreift man leicht, dass Karl XII., den das schwedische Volk mit Recht nie zu bewundern aufgehört hat, ein Held ohne Fehl für Tegnér werden konnte. Er legt ihm kaum zur Last, dass er mit all' seinen glänzenden Eigenschaften Schweden so tief von dessen europäischer Grossmachtshöhe hinabstürzte, dass es sich später nie wieder zu erheben vermochte. Es war kein Zufall, dass Tegnér unter allen Dichtern Schwedens derjenige wurde, welcher das herrliche Gedicht über den König schrieb, das, obwol nur als Gelegenheitsgedicht verfasst, der Nationalgesang Schwedens blieb. Das unnütze Sich-in-Gefahren-stürzen lockte immer seine Phantasie; die Halsstarrigkeit, die, mit dem Blicke auf einen selbstgeschriebenen Codex der Ehre geheftet, klug zu handeln verachtet, war in seinen Augen kaum ein Fehler, und die Gleichgültigkeit dafür, ob die That zum Siege oder zum Verderben führe, wenn sie nur leuchtete und lärmte, nach seiner Vorstellung eher eine Tugend.

> Nordens Kraft ist Trotz, und Fallen
> Gilt als Siegesruhm uns allen

lässt er in seinem Epos „Gerda" den Bischof Absalon sagen.

Die Umsicht des Staatsmannes und des Gesetzgebers begeisterte ihn nicht; aber er liebte den königlichen Jüngling „vor dessen Wort des Staatsmanns Netze zerrissen" (Tegner's „Karl XII."); die lange voraus erwogenen Pläne des Feldherrn schienen ihm nicht das rechte

Zeugniss des kriegerischen Genies; aber er bewunderte über alle Maassen die augenblickliche Eingebung auf dem Schlachtfelde und den ungestümen Muth, der ihr folgte.

Man sieht das, wo Tegnér eine von Karl XII. so verschiedene und ihm so überlegene Grösse wie den Retter des Protestantismus, Gustav Adolf, schildert. Was er an ihm preist, sind nicht so sehr seine Verdienste als Politiker und Heerführer, als vielmehr die Eigenschaften, die ihn so viel wie möglich in gerade Linie mit einem Soldatengeneral wie Karl XII. stellen. Er verweilt mit Begeisterung bei „den plötzlichen und blitzartigen Einfällen auf dem Schlachtfelde", die ihn „wie jedes andere kriegerische Genie" auszeichneten. Er lobt Gustav, dass er die Gefahr um ihrer selbst wegen liebte, und sich freute, mit dem Tode zu spielen. Kurz, er hält den engen altnordischen Maassstab der Männlichkeit fest und strebt ihn selbst in den Fällen anzulegen, wo er von der wirklichen Grösse weit überragt wird. Er betrachtet es z. B. halbwegs als schmählich für Wallenstein, dass er (aus guten Gründen) der Schlacht auswich, die Gustav, „sein ritterlicher Gegner" ihm bei Nürnberg anbot.

Was nun diesem Tegnér'schen Ideale die letzte Retouche gibt, das ist die Offenheit, die er von seinem Helden fordert. Seine eigene, ehrliche und derbe Natur spiegelt sich darin ab. Von Wallenstein sagt er, dass man ihn einen grossen Mann genannt haben würde, „wenn er edel und offen gewesen wäre." Edelmuth ist nicht genug, Offenheit wird nicht weniger gefordert. Die alten nordischen Berserker warfen in ihrer kriegerischen Hitze die Schilder auf den Rücken; Tegnér fand an dieser Kampfesweise so viel Gefallen, dass er sie auch auf das geistige Feld gern überführt sah. Ja, die Offenheit scheint ihm sogar eine Art Bürgschaft für die edle Denkweise und liegt ihm mehr am Herzen als jene;

denn in der herabsetzenden Charakteristik, die er von Wallenstein gibt, betont er am stärksten sein düsteres, zugeknöpftes Wesen, ohne ihm eigentlich unedle Züge vorzuwerfen. Ihm gegenüber stellt er dann Gustav Adolf auf als die lichte und freimüthige Natur, mit einer Offenheit ausgestattet, die unzweifelhafter bei Tegnér als bei dem in der Regel verschlossenen und wenig zugänglichen König war.

So empfängt jede Gestalt, die Tegnér besingt oder schildert, einen kleinen Druck, der sie in die Form des ihm vorschwebenden Heldenideals hineinpresst.

IV.

Innig mit der lyrischen Begeisterung bei Tegnér vereinigt ist nun die ergänzende Fähigkeit, die ihn witzig im geselligen Verkehr, glücklich im Epigramm und Impromptu, hervorragend als Professor, ausgezeichnet als Briefschreiber, Redner und Prediger macht, und gross vor allem in der versificirten, dichterisch bewegten und geformten Rede; eine Fähigkeit, die nicht ohne Weiteres eine Anlage zur Rhetorik genannt werden kann, aber die ich vorläufig, wenn auch nur undeutlich, als das Geistreiche bei ihm bezeichnen möchte. Sein Geist war nicht der französische Esprit. Dieser ist in seiner eigenthümlichsten Form bei Voltaire reiner, bildloser Verstand. Der Esprit Tegnér's erging sich dagegen fortwährend in Bilder. Er dachte in Bildern, deshalb sprach er in Bildern. Die Gabe des abstracten Denkens fehlte ihm, ja ging ihm so vollständig ab, dass er nicht einmal bei andern an ihre Resultate glaubte: die Metaphysik war ihm ein Greuel als ein Hirngespinnst, dessen Fäden er nicht zu unterscheiden vermochte, die Dogmatik war sein Schrecken als ein Bund Absurdi-

täten, aus denen er keinen Verstand herausfinden könne. Und er hatte einen guten, gesunden, selbstvertrauensvollen Verstand, der instinctmässig alle Dunkelheit des Denkens und der Rede verabscheute. Er hatte einen so lebhaften Trieb, sich alles, was er dachte und fühlte, anschaulich zu machen, dass sich unaufhörlich Bild auf Bild bei ihm drängte. Dies war es, was seiner Rede das elektrisch Funkelnde und Blitzende gab, von welchem die Zeitgenossen so stark ergriffen wurden; was seinen Briefstyl so unterhaltend machte und unwillige Kritiker veranlasste, seine Dichtungen mit prachtvoll bunten, inhaltslosen Seifenblasen zu vergleichen; dies endlich machte ihn witzig, denn es gibt eine Art von Witz, die auf dem überraschenden Aufeinanderplatzen neuer Bilder beruht. Dies Geistreiche möchte ich die Fruchtbarkeit der Form nennen. Die Stimmung, in welche die geistige Productivität ihn versetzte, sprosste und blühte jeden Augenblick; sie konnte nur ausnahmsweise grosse, durchgeführte Gestalten oder einfache, von wenigen Hauptlinien geformte Bilder entwerfen, aber sie brachte unaufhörlich Miniaturbilder hervor, die antithetisch oder contrastirend gegen einander standen, in einander überglitten, vereinigt wurden und sich fortpflanzten. Revolverartig war sein Gemüth mit Einfällen geladen, und sie folgten sich, Schuss auf Schuss gegen denselben Punkt gerichtet, treffend, aber einander verdrängend. Der Gedanke und das Bild waren in seinem Gemüthe nicht getrennt; sie wurden auch nicht zusammengesucht, wie seine Gegner es geglaubt und behauptet haben. Und doch waren sie nicht wie bei den grössten Dichtern ohne weiteres Eins.

In seiner Einbildungskraft verhielt sich der Gedanke zum Bilde ungefähr, wie sich sie Anfangsbuchstaben in alten Mönchsmanuscripten zu den Miniaturmalereien verhalten, welche mit ihnen verflochten und um sie herum

ausgeführt sind. Man denke sich ein Manuscript, in welchem nicht nur einzelne, sondern die überwiegende Mehrzahl von Hauptschriftzeichen auf solche Weise malerisch verziert sind, und man wird eine Art Vorstellung von den Reihen übereinstimmender Ideen- und Bilderassociationen erhalten, welche Tegnér's Gehirn unaufhörlich erzeugte. Oder man erinnere sich einer jener Statuetten aus der beginnenden italienischen Renaissance, wo der Künstler zu seinem Vergnügen am grösseren Standbild kleine Bilder ausgeführt hat, wo er z. B. auf dem von Goliath's Haupt gefallenen Helm, welcher vor den Füssen David's liegt, ein kleines Basrelief von einer Quadriga im Galopp ciselirt hat, das zwar einen Theil des Ganzen bildet, aber durch den losen Zusammenhang damit und durch den selbständigen Anspruch auf Beachtung das Interesse zersplittert. Man denke sich ein dichterisches Gemüth, in welchem die Vorstellungen solche kleine Basreliefs bilden, und einen Vortrag, der diese noch obendrein colorirt, so macht man sich eine annähernd richtige Idee von der Weise Tegnér's, seine dichterische Motive auszuführen. Sein Styl ist eine Art chromatischer Architektur und Sculptur und hat die anziehenden und abstossenden Eigenschaften derselben. Die farbige Bildhauerkunst kommt in unseren Tagen manchem wie reine Barbarei vor, und doch haben die Griechen sie angewandt und nie ganz aufgegeben. Sie kann nicht ungriechisch genannt werden und erscheint doch den meisten jetzt Lebenden geschmacklos und veraltet. Die Gedichte und Reden, in welchen Tegnér's eigenthümliche Manier am stärksten und deutlichsten hervortritt, könnte man mit jenen griechischen oder römischen Statuen vergleichen, die eben so wol durch äussere Pracht wie durch ideelle Schönheit wirkten. Die Göttin hatte goldene Ketten um den Hals, schöne lange Schleier und Ohrringe;

sie besass eine völlige Garderobe und einen vollständigen Juwelenschrein. Ebenso haben bei Tegnér der Goldschmied und der Künstler zusammen gearbeitet. Oft mit Erfolg, und das Resultat ist ein anziehendes Ganzes geworden, das nur ein Pedant oder Doctrinär verwerfen könnte. Nicht selten jedoch so, dass das Resultat eine recht starke Uebertreibung geworden ist. Ein Pamphletist der damaligen Zeit (der witzige Palmär) tadelte diese einmal mit Worten, die in das Gleichniss, das ich eben gebrauchte, hineinpassen: „Grüsse deine Muse," sagt er, „und bitte sie, sich nicht mit Metaphern zu überlasten, wie sie es pflegt. Diese Juwelen müssen, selbst wenn sie echt sind, mit Maas getragen werden. Lass sie sich die Schmucksachen um den Hals anlegen, in die Ohren und an die Finger, wenn du willst, aber — an die Zehe — pfui Teufel!"

Ich kann mich genauer durch Beispiele erklären. Maria in „Axel" beschliesst, dem russischen Heere verkleidet als Soldat zu folgen:

Ein Kriegerhut
Verbirgt der schwarzen Locken Fluth.
Den Busen eng ein Koller hüllet,
Pulver und Blei den Ränzel füllet,
Und um die Schulter hängt sie her
Des Todes Sehrohr, ein Gewehr.

Der Ausdruck „des Todes Sehrohr" für den Büchsenlauf ist malerisch und insofern nicht übel; aber das Bild gehört nichts desto weniger eigentlich nicht hier her; es hat nicht nur nichts mit Maria's Gestalt zu thun, sondern es entspricht ausserdem nur einem Gewehr im allgemeinen, nicht dem Gewehr um ihre Schulter; denn dieses würde kaum einen Schweden tödten. Auf mich wirkt dieses Bild, als sähe ich am Rande des Textes eine sorgfältig ausgeführte Minia-

tur von dem unheimlichen Gerippe, das mit der Hand, welche die Sense frei gelassen hat, zielend die Büchse an's Auge legt.

In den „Abendmahlskindern" bittet der alte Pfarrer seine Confirmanden, Gebet und Unschuld zu Führern ihres Lebens zu wählen. Beide werden gleich mit ein paar Strichen personificirt, und dann wird das Bild zu einem kleinen biblischen Relief ausciselirt, der Art wie man sie in Italien an den Broncethüren von Kirchen und Baptisterien sieht:

Unschuld, Kinder, sie ist ein Gast aus seligern Welten,
Schön mit der Lilj' in der Hand — auf den brausenden Wellen des Lebens
Schwankt sie getrost, sie bemerket sie nicht, sie schlummert im Schiffe.

Oder man nehme ein Beispiel aus Tegnér's Briefstyl. Er eifert (1817) gegen die europäische Reaction: „Blick' auf die Zeichen der Zeit gen Nord und Süd! Weisst du eine Niedrigkeit, eine Barbarei, ein wahnsinniges Vorurtheil, dessen Wiedergeburt sie nicht verheissen? Die Schlange der Zeit häutet sich oft; aber widerwärtiger als jetzt, gerade jetzt, war sie nie, so weit die Geschichte zurückgeht, zischte sie auch lauter Psalme, und wäre ihr Rücken auch mit Bibelsprüchen so übermalt wie ein Grabstein." Liegt nicht in diesem energischen, aber vollkommen unaffectirten Streben nach Anschaulichkeit etwas, was an chromatische Sculptur erinnert? Erblickt man nicht förmlich die Schlange der Zeit vor sich mit rothen Conturen, und nimmt sich nicht ihr mit wunderlichen Ziffern bedeckter Rücken aus wie das Bild eines mit Hieroglyphen oder Keilinschriften bedeckten Gottes in Thiergestalt an einer alten assyrischen oder ägyptischen Wand? Und wenn man endlich die

Gleichnisse liest, mit welchen Tegnér in „Frithiof" Frauenschönheit zu malen versucht, versteht man dann nicht, warum ich an den harten Metallglanz der Farben an einem antiken Idole erinnerte?

O wie doch Gerda's Wange lacht,
Gleich frischem Schnee in Nordscheinpracht.
Ich kenne Wangen, wenn sie blühen,
Zugleich zwei Morgenröthen glühen.

Es wäre ungerecht, diese letzte Strophe als adäquates Beispiel von Tegnér's malerischem Verfahren anzuführen; aber es liegt auch darin etwas Typisches. Die meisten der Gleichnisse, welche die Phantasie Tegnér's hervorbringt, kommen mir durch ihren, die Natur weit überschreitenden Glanz ungefähr so vor wie das Bild, das er seine Ingeborg von Frithiof's Falken weben lässt:

Ihm auf der Hand
Wirk' ich dich hier in des Teppiches Rand,
Silbern die Schwingen zu schauen,
Golden die Klauen.

Etwas Conventionelles und Steifes lässt sich bei einer Vorliebe dieser Art schwerlich vermeiden. Die Neigung, jeden Begriff in ein Bild zu verwandeln, verleitet in uninspirirten Augenblicken Tegnér zum gewohnheitsmässigen Benutzen einmal angewandter Gleichnisse, die dann fast stereotyp zurückkehren. So hat er (um nur bei den Vögeln zu bleiben) ein paar Vogelgestalten, welche er unermüdlich anbringt: den Adler, die Nachtigall, die Taube. Sie stehen als Aequivalente für Kraft, Poesie und Frömmigkeit. Der Adler hat, so verwendet, bei Tegnér nicht mehr von der Natur des wirklichen Adlers behalten, als die Adler, welche fürstliche Wappen schmücken; Tegnér's Adler ist ein rein heraldischer. Man

kann in seinen Gedichten Zeilen finden wie diese: „Die arme Psyche, wie sie auch fliegt, ist auf der Erde ein Adler mit Schmetterlingsflügeln," oder Gleichnisse wie folgende von einer schön singenden Dame: „Sie hatte eine Nachtigall im Halse, und eine schneeweisse Taube sass Nacht und Tag in ihrem Herzen." Ein Adler mit Schmetterlingsflügeln ist ein zu naturwidriges Geschöpf, und wenn die Nachtigall in einem weiblichen Halse fest angebracht wird, trägt sie nicht eben dazu bei, die Anschaulichkeit zu vermehren.

Er hat selbst in seiner Antrittsrede in die schwedische Akademie die Bildersprache vertheidigt. Er betont den Zweck der Poesie, der Einbildungskraft Erscheinungen, nicht Begriffe, zu bieten, und das Wesen der Sprache, eine Galerie verblichener Bilder zu sein, welche der Dichter nothwendig auffrischen muss. Er hat hierin durchaus nicht Unrecht, hätte sich aber zu Herzen nehmen sollen, was die griechische Dichterin Corinna einst zu Pindar sagte, das grundhellenische Wort, „dass man mit der Hand und nicht mit dem Sacke säen solle". Zum Glück für ihn war der Grundmangel seiner schöpferischen Begabung, die eigenthümliche Mischung von Armuth und Verschwendung so populärer Natur, dass sie in seinem Lande und zu seiner Zeit ihm den Weg zum Ruhm eher ebnete als versperrte.

V.

Tegnér wurde um die Mitte von Gustav's III. Regierungszeit geboren. Der Königsmord wurde begangen, als er zehn Jahre alt war; er, der in späteren Jahren sich so gern einen Gustavianer nannte, hatte folglich nur

Kindheitserinnerungen von jenem Zeitalter und keine anderen persönlichen Eindrücke von Gustav's Wesen, als die aus zweiter Hand durch eine verschönernde oder idealisirende Legende. Und selbst einer solchen bedurfte es kaum, um jene Periode als eine Glanzzeit erscheinen zu lassen im Vergleich mit der bleiernen Zeit, die ihr folgte. Gustav III. war eine energische Persönlichkeit, mit ausgezeichneten Anlagen, ungewöhnlichen Tugenden und glänzenden Lastern; ein eitler Despot, aber ein aufgeklärter Geist, einer der vielen gekrönten Voltairianer des 18. Jahrhunderts, abergläubisch und freidenkerisch, frivol und geistreich, in kleinen Sachen kleinlich, aber mit Zügen wahrer Grösse, tapfer, grossmüthig, ein Theaterheld mit wirklichem Muth in der Brust. Er zog sein Leben lang durch die Magie seines Geistes alle litterarisch begabten Männer seines Landes an, besonders die Dichter, welche in ihm einen Collegen sahen; keiner von ihnen konnte sich einer so ausgeprägt dramatischen Begabung rühmen, als er sie besass. So kam es, dass er auf lange Zeit den Sitten, den Gesprächsformen, der Litteratur das Gepräge der feingebildeten, leichtfrivolen Bildung aufdrückte, und es ist der Conversationston aus seinen Tagen, der noch unter Karl Johann den Briefen Tegnér's ihre Anmuth und ihren Schwung verleiht. Seine Gestalt war in der Geschichte stehen geblieben, wie eine tüchtige Statue von Bernini; manierirt, coquett, affectirt, wenn man so will, mit windig brausendem Faltenwurf, aber die Haltung war kühn und der Eindruck bedeutend; das konnte man nicht leugnen, wie wenig die Figur auch einem zusagen möchte. Und was war nach ihm gekommen? Zuerst die Vormundsregierung unter dem Bruder Gustav's, dem Herzog von Södermanland, welche den Zeitraum von Tegnér's zehntem bis zu seinem vierzehnten Jahre umfasst. Der Regent, ein im Dienste der

Venus früh ergrauter Schwachkopf, zur Beute jeder Phryne und jedes Cagliostro geschaffen, wurde von seinem Günstlinge Reuterholm, dem Typus brutaler und unfähiger Herrschsucht, vollständig beherrscht. Nicht aus Freiheitsliebe, sondern um indirect einen Tadel gegen den ermordeten König auszusprechen, führten diese gedankenlosen Männer Pressfreiheit in Schweden ein, und ohne Vorbereitung oder Uebergang strömten nun alle die Brandschriften der französischen Revolution in das Land hinein. Auf die lange Unwissenheit über das, was in Frankreich und Europa vor sich ging, folgte jetzt ein empörter und unreifer Freiheitsenthusiasmus. Unter Gustav war das Wort Republikaner noch mit dem Worte Philosoph gleichbedeutend gewesen, und ein Hofmann, wie Rosenstein, konnte noch im Jahre 1789 dem König seinen Neffen mit den Worten empfehlen, dass der junge Mann wol von der republikanischen Denkart angesteckt sei, dass aber diese, innerhalb der gebührenden Grenzen gehalten, „die Liebe zum König, zum Vaterland und zur Ehre nur steigere." Jetzt erhielt das Wort, der Erbärmlichkeit auf dem Throne gegenüber, einen genaueren Sinn. Mit Spannung folgte man dem Vertheidigungskriege der französischen Republik; ihr Sieg war für die öffentliche Stimmung entscheidend, die friedlichen Kleinstädter Schwedens sprachen im selben Tone wie die äusserste Linke des französischen Convents.

Kaum war das Unglück geschehen, als das ein halbes Jahr früher mit so viel falschem Pathos erlassene Pressfreiheitsgesetz aufgehoben und durch ganz Schweden Jagd auf den Jacobinismus gemacht wurde; selbst die loyale schwedische Akademie wurde, weil sie den völlig ungebildeten Günstling des Regenten bei der Wahl überging, als Jacobinerclub behandelt und geschlossen.

Eine Niedrigkeit der schlimmsten Art liess die Verachtung ihren höchsten Grad erreichen. Die Verschwörung Armfelt's, des schwedischen Alkibiades, war entdeckt worden, und der Herzog-Regent versuchte bei dieser Gelegenheit das junge schöne Fräulein Rudenskjöld, eine der Zierden des Hofes, für die Hartnäckigkeit grausam büssen zu lassen, mit welcher sie die galanten Anträge des bejahrten, verheiratheten Lüstlings abgewiesen hatte. Aufgefangene Briefe lieferten den Beweis, dass sie Armfelt's Geliebte gewesen, sie wurde verhaftet und der Mitschuld angeklagt; als aber der Herzog durch seinen Kanzler gerichtlich beanspruchte, dass sie wegen Unsittlichkeit auf öffentlichem Markte gepeitscht werden sollte, drückte ihm die Erbitterung des Volkes ein so tiefes Brandmal auf, dass weder die Zeit es tilgen, noch die weissen Haare des Alters es decken, ja nicht einmal die, aus Klugheit kindliche, Haltung Bernadotte's dem späteren Carl XIII. gegenüber, es in Vergessenheit bringen konnte.

Während all dieses sich ereignete, war Tegnér noch zu jung, um es miterleben oder verstehen zu können. Aber die Nachwirkungen in seinem Gemüthe waren tief und stark. Kein entlegener Winkel auf dem Lande lag so fern, dass nicht Funken vom Revolutionskrater dahin stoben; kein aufgeweckter Junge ging in dem Maasse in seine Lectionen auf, dass er nicht Ausbrüche von Verachtung über Hof und Regierung hörte und sich das Seine dabei dachte. Die verfolgte „Aufklärung" wurde ein magisches, ein theures Wort für den Jüngling. Die schwedische Akademie, die unter anderen Umständen leicht ein Gegenstand seines Unwillens hätte werden können, schon als Akademie, als officielle und altmodische Vergoldungsanstalt der Mittelmässigkeit, erschien ihm früh ehrwürdig schön, als eine Ritterwacht des Lichts, die einmal ihre Probe bestanden hatte. Der

herrschende Revolutionsgeist, der Tegnér's harmonische Seele nicht hinzureissen vermochte, leitete ihn zum bedingten Royalismus, der sich überall in seinen Schriften kundgibt. Er war königlich gesinnt, wenn der König des Thrones würdig war, sonst nicht.

Im Jahre 1796 war die vormundschaftliche Regierung zu Ende, und von da bis 1809 (d. h. von Tegnér's vierzehnten bis zu seinem siebenundzwanzigsten Jahre) folgte als König Gustav IV. Adolf. Pedantisch-ehrbar, steif-ernst, streng-sparsam, wie er war, musste er bei seinem ersten Auftreten einen wohlthuenden Gegensatz zu seinem Oheim bilden. Aber bald zeigte es sich, dass diese junge Erscheinung völlig unnational sei. Es war eher eine spanische als eine schwedische Physiognomie. Gustav IV. hat einen hohen Grad von Aehnlichkeit mit dem Typus spanischer Decadence-Regenten, deren Wesen sich nach dem grossen, traurigen Schatten Philipp's II. formte, der so lange nach seinem Tode noch immer Madrid beherrschte. Dasselbe kleinliche Hangen an der Etiquette, derselbe düstere Hochmuth, dieselbe linkische Steifheit, dieselbe melancholische Religiosität unter fanatischem Glauben an das Königthum von Gottes Gnaden. Der Hof, der zehn Jahre früher sich wie ein festliches Gemälde von Watteau ausgenommen hatte, war nun so still und ceremoniell, wie der spanische unter Carl II., und selbst der grosse Philipp konnte ein Vergehen gegen die Majestät nicht strenger bestrafen, als Gustav die Schuld, auf der Strasse den Hut nicht vor ihm gezogen zu haben. Er hatte an Rosenstein einen freisinnigen und vortrefflichen Erzieher gehabt. Gustav III. liess den ehrenhaften Lehrer walten. „Rosenstein," sagte er, „mag immerhin meinen Sohn zum Philosophen erziehen; er wird schon Royalist, sobald er König wird." Der Vater that selbstverständlich nichts dafür, ihm den hartnäckigen

Offenbarungsglauben beizubringen, der ihn Prophezeihungen über sein Schicksal in der Apokalypse lesen liess. Aber die Reaction, die bei dem Wechsel des Jahrhunderts überall in der Luft lag, kam wie auf Schleichwegen und umspannte das Gemüth des Kronprinzen. Die Frivolität des Vaters hat wol abschreckend gewirkt und den ersten Stoss nach rückwärts gegeben; die Ermordung des Vaters gab den zweiten. Bald ging er in majestätischem Selbstgefühl weiter, als irgend ein Bourbon. Er verbot den Zeitungen das Pronomen „Wir" in solchen Wendungen zu gebrauchen wie: „Wir erwarten mit Ungeduld Nachrichten, wir haben hier strengen Winter," weil dieses ihm wie ein Eingriff vorkam in jenes königliche Prärogativ, welches „Pluralis majestatis" genannt wird. Er liess alle erscheinenden Schriften auf's genaueste untersuchen und hegte persönlich einen so grossen Abscheu vor Büchern, dass er seine Freude äusserte, wenn er hörte, dass eine Buchdruckerei eingegangen war. Selbst las er niemals anderes, als die Bibel und das Exercirreglement.

So war der König beschaffen, der in seinem thörichten Krieg gegen Napoleon nicht rastete, bis er Stralsund und Rügen verloren hatte, und dessen wahnsinniger Krieg gegen Russland dazu führte, dass ein russisches Heer (1808) definitiv ganz Finnland eroberte. Runeberg hat in seinem Gedichte „Der König" in „Fänrik Stål" ihm das Denkmal gesetzt, das er verdiente. 1809 zwangen ihn ein paar beherzte Officiere, dem Thron zu entsagen. Der Herzog von Södermanland folgte ihm als Carl XIII., und als dessen Adoptivsohn bald hernach starb, geschah es, dass die unrichtige Vorstellung, Napoleon zum Gefallen zu handeln, und die illusorische Hoffnung, dadurch Finnland zurückzugewinnen, die französische Partei in Schweden Bernadotte zum Kron-

prinzen wählen liess. Seine Gestalt trat aus dem dunkeln Hintergrund der Schatten seiner Vorgänger mit Glanz hervor. Während eines Zeitraumes von dreiunddreissig Jahren leitete der berühmte Feldherr Schwedens Politik, und dieser König, dessen Regierungszeit mit den kräftigsten Jahren Tegnér's zusammenfällt, theilt mit ihm die Ehre, der Generation, die er beherrschte, den Namen gegeben zu haben. Der Zeitraum von 1810 bis 1840 ist Carl Johann's und Tegnér's.

Dies sind die Bilder der Regenten, welche damals nach einander Schweden ihre Physiognomien aufdrückten und deren Profile auf die Münzen geprägt wurden, welche durch die Finger Tegnér's glitten, während er Kind, Schreiber, Student und Magister war.

VI.

Tegnér ist Docent an der Universität zu Lund, 22 Jahre alt, und er verbringt seine Sommerferien auf dem Gute Rämen bei der Familie Myhrmann, mit deren jüngster Tochter Anna er verlobt ist. Hierhin kommt eines Tages im September zum Besuch der gleichaltrige, später so berühmte Geschichtsschreiber und Dichter Erik Gustav Geijer; beladen mit der neuesten Weisheit des Tages und überströmend von jugendlichem Drang, sich mitzutheilen und Ideen zu erörtern, macht er den einen Versuch nach dem anderen sich Tegnér zu nähern. Aber er kann nicht recht den gemeinsamen Boden finden. Der schlanke und blonde Schwiegersohn des Hauses ist unstät und voller Launen, ein verliebter Träumer, ein lachlustiger Spötter. Es glimmt in seinen Augen und es blitzt aus seinen Worten. Man kennt so wenig den Gang

seiner Gedanken, wie den Weg des Sonnenstrahls durch das Laub. Die zwei jungen Leute gehen zusammen spazieren und discutiren unterwegs. Wir können sie sprechen hören. Der, welcher das Wort führt, ist Geijer:

„Was Tegnér wol über die Volksbildung in dieser Gegend meine? ob er nicht auch glaube, dass alle sogenannte Volksaufklärung vom Uebel sei? Er, Geijer, sehe die ‚gesunde Vernunft' der Massen für das unglücklichste Blendwerk an, das zu verehren Jemandem einfallen könnte. Nur die auserwählten der Menschheit hätten den höheren Sinn, der die Wissenschaft in ihrer Wahrheit aufzufassen vermöge. Ob das nicht auch die Meinung des Herrn Docenten sei?"

„Nein, das meine er nicht, das nenne er Mystik."

„Mystik! was verstehe er unter Mystik?"

„Nun, sich auf den Rücken zu legen, ein Schläfchen zu machen und sich von der Kraft des Höchsten beschatten zu lassen."

„Ernst gesprochen — nehme er keine intellectuelle Anschauung an?"

„Nein, er sei nicht für Deutschthümelei — destomehr aber für Blaubeeren"; und gerade hier wuchsen einige ausgezeichnete, in deren Genuss er sich gründlich vertiefte. „Er zweifle übrigens nicht, dass Geijer all das besser verstehe, habe ihn auch immer ein Genie nennen hören, und dergleichen Leute könnten sich schon mit der Philosophie einlassen. Er dagegen, welcher von sich selbst wisse, dass nicht mehr Vernunft als er unumgänglich bedürfe, um durch die Welt zu kommen, in sein Loos gefallen sei, spiele nicht gern anders Blindekuh als mit jungen hübschen Mädchen, höchst ungern mit so gelehrten Herrn wie Kant oder Schelling."

„Aber ohne Mysterium und ohne Mystik keine Religion."

„Ob Geijer die Facultät in Lund anerkenne oder icht? Diese ehrwürdige Pedantengesellschaft habe ihm, 'egnér, das wohlverdiente Zeugniss ausgestellt, dass er in stilles und ‚gottesfürchtiges' Leben geführt, etwas, las in diesen letzten Zeiten selten genug sei. Was dagegen las zur Seligkeit so höchst nothwendige Dogma von der Dreieinigkeit angehe, so liege das völlig über seinem ntellectuellen Horizont."

„Trotzdem lasse es sich doch sehr gut erklären. Es iege kein Widerspruch im Begriffe der Dreieinigkeit; lenn der Gegensatz setze schon die Einheit voraus. Gott ls das absolute Wesen werde nicht, sondern sei von Ewigeit her, und sei doch im Werden begriffen, denn er chaffe Alles und sei in Allem. Dieser Widerspruch werde infach dadurch aufgelöst, dass die, welche sich gegenseitig voraussetzen, in Wirklichkeit Eins seien; der Veröhner und der Vater seien speculativ aufgefasst, Eins bwol nicht Einer . . . . sei das nicht jedem edelgeorenen Gemüthe klar?"

Tegnér, der ganz verloren im Anblick einer hüpfenen Bachstelze dastand, antwortete zerstreut, dass er angeborene Adelsprivilegien nicht anerkenne.

„In welchem Sinne nicht? Im Staate sei Geijer im öchsten Grade für erblichen Adel."

„Und ich," antwortete sein Gegner, den Mund voll Blaubeeren, „ich war von Kind auf ein Stück von einem acobiner."

Das Wort hatte, wie schon angedeutet, eine weniger Schrecken einjagende Bedeutung in Schweden als in Frankreich, abgesehen davon, dass es in Tegnér's Mund alb Scherz war. Aber im Scherz lag der Ernst, dass r zu den aufrichtigen Freunden der Freiheit im Staatsben und im Denken gehöre, welche die Blutthaten der Revolution nicht eingeschüchtert hatten. Mit wirklichem

Abscheu verspürte er im Anfang des Jahrhunderts den Einmarsch der politisch-religiösen Reaction in Schweden vom Süden her, und es war ein noch nicht einberufener Soldat vom Heere der Aufklärungscivilisation, der hier auf einen der ersten und am weitesten vorgeschobenen Vorposten des romantischen Feudalismus stiess.

Tegnér kam früh genug zur Welt, um (gleich all' den hervorragenden Männern Europa's, deren Jugend in das Ende des achtzehnten Jahrhunderts fällt) in's Leben hinauszusteuern, die Segel geschwellt von dem grossen kosmopolitischen Freiheitswind, der damals über die Erde ging. Seine früheste Lectüre waren natürlicherweise die Gustavianischen Classiker Schwedens, welche in philosophischer Hinsicht auf Locke, in allgemein litterarischer auf Voltaire fussten. Sowol Kellgren wie Leopold waren Voltairianer, und beide waren politisch freisinnige Männer, die auch nicht bei Hofe ihre Ueberzeugung verleugneten. Sie hüteten sich, die religiösen Gefühle der Menge durch Spöttereien zu verletzen; aber sie bewahrten und verfochten mit Glanz die Traditionen des Jahrhunderts. Das satirische Gedicht „Die Feinde des Lichts" von Kellgren war eine Fahne. In derselben Richtung wie die Poesien dieser Männer, nur mehr dichterisch befruchtend, hat Schiller auf den jungen Tegnér gewirkt. An der Grenze der Jünglingsjahre besingt er, wie Schiller, die Aufklärung in einem Gedichte über Rousseau, und schreibt reflectirende Verse über Gegenstände wie die Religion, die Cultur, die Toleranz, im Geiste der Zeit.

Weder Familienüberlieferung noch Erziehung leitete den Pfarrerssohn zur Opposition gegen den christlichen Dogmatismus. Er empfing wie all seine aufgeweckten Altersgenossen schon fast als Knabe die kalte Douche Voltaire's. Sechzehn Jahre alt, schreibt er: „Ich lese

jetzt Voltaire; aber sehe nicht, wie ich auch nur das Wichtigste und Nothwendigste zu Ende lesen kann. Alles ist vortrefflich, und es ist schwierig, unter so vielem Schönen zu wählen." Die meisten seiner Zeitgenossen liessen sich aber mit ähnlichen Voraussetzungen schnell vom veränderten Zeitgeiste zum äussersten religiösen Conservatismus führen. Dazu war Tegnér zu ehrlich und zu gross. Was ihn in religiöser Hinsicht dagegen sicherte, seine Selbständigkeit zu verlieren, war das kräftige, von ihm selbst so genannte heidnische Element seiner Natur, das durch den soliden Bau und die gediegene Festigkeit seines Wesens bedingt war. Von doppelter Art waren die Männer rings um ihn her, welche die Reaction gegen das achtzehnte Jahrhundert so stark mit sich fortriss, dass sie dadurch zur Orthodoxie und zum Feudalismus geführt wurden. Theils waren es Schriftsteller, deren Naturen darauf angelegt waren, in Stimmungen die mittelalterliche Gefühlsscala zu durchlaufen, das heisst — mehr in der Phantasie als in Wirklichkeit — in Zerknirschung und Selbstverachtung zusammenzubrechen, um sich durch den übernatürlichen Beistand der Gnade zur Seligkeit zu erheben; diese zeichneten sich in der Poesie durch nervöse Ueberreizung in allen Formen aus: durch mystisch-platonische Andacht, schluchzende Melancholie, intensiv-sinnlichen Erotismus, abschreckenden Dünkel; sie bildeten die eigentlich romantische (in Schweden sogenannte „phosphoristische") Phalanx; die angegebenen Merkmale sind in ungleichem Grade bei Atterbom, Stagnelius, Hammerskjöld u. s. w. hervortretend, finden sich aber bei Allen. Die zweite Classe von Männern hatte breitere Schultern und gesundere Seelen; es waren historische Schwärmer, welche das Nationalgefühl, die Liebe zum Glauben und zu den Institutionen der Vorzeit für all das Berechtigte und Grosse in der Kritik des vorher-

gehenden Jahrhunderts blind gemacht hatten — Geijer und der um ihn sich bildende gothische Bund in Upsala, an dessen nationale Bestrebungen Tegnér sich anschloss, ohne weder auf die religiösen noch auf die politischen Sympathien und Lehren des Bundes einzugehen.

Das Heidnische, das Tegnér in seiner Natur vorfand, sog aus seinen frühesten Studien doppelte Nahrung, erst aus dem Verhältniss zum nordischen Alterthum, dann aus der Beschäftigung mit der antiken Poesie. In einem Briefe von 1825 schreibt er: „Eine gewisse Seelenverwandtschaft mit unseren barbarischen Voreltern, welche keine Cultur ausmerzen kann, trieb mich immer zu ihren grotesken aber grossartigen Formen zurück." Das, woran er mit dieser Seelenverwandtschaft dachte, war jener Eigenwille des alten Skandinaven, der sich bei ihm in herausforderndem Wesen verrieth, und jener bei den Alten hervortretende Hang zur Schwermuth, die sich bei ihm nicht in romantischem Lamentiren, sondern in der ernsten und bisweilen düsteren Grundstimmung offenbarte, die nach seinem vierzigsten Jahre so reichliche Nahrung fand, dass sie, zum Lebensüberdruss und zur Menschenverachtung ausgeartet, sich immer gewaltsamer äusserte. Er hat sich dichterische Symbole für dies Titanische in seinem Wesen, für riesenstarke Naturmacht, für innere Unruhe unter dem Drucke riesiger Schwere bald bei den Skandinaven, bald bei den Griechen gesucht, und die altnordische und altgriechische Mythologie sind dabei in seiner Phantasie in einander übergegangen. Der altnordische Riese spricht bei ihm ganz wie Goethe's Prometheus:

Ich hasse weisse Asen
Und Askur's Söhne,
Sich beugend vor den Göttern,
Die ich verachte.

und seine Klage „Die Asenzeit“ ist mit Schiller's „Die Götter Griechenlands“ so verwandt, dass der Dichter unzweifelhaft das Motiv aus diesem Gedichte entnommen haben muss:

Du hohe Zeit, noch stehst im Gedächtniss du
Als leerer Harnisch; wer füllt ihn noch heut zu Tage?
Die schlaffe Zeit tritt scheu und mit Angst hinzu,
Das Heldenleben im Norden ist nur noch Sage.

Schlaf ruhig, Vorzeit! Umsonst Iduna bringt
Dich noch an's Licht, wie aus Gräbern die rostige Wehre;
Ein ander Geschlecht zu anderen Göttern singt,
Des Sanges Sehne zerbrach mit der Thaten Speere.

Auch hier ist nordisches und griechisches Heidenthum in seiner Erinnerung zusammengeschmolzen.

In Wirklichkeit bekam das Heidnische in Tegnér's Wesen erst seine höhere Weihe, als er die althellenische Litteratur kennen lernte. Hier traf er eine vorchristliche Cultur, die nicht in trotzigem, persönlichem Kampfe, sondern in versöhnter Schönheit gipfelte. Er sah hier das Humane auf einmal dichterisch und religiös sich in sich selbst abrunden. Vom Gesichtspunkt dieser Schönheitswelt gesehen, blieb jenes Uebernatürliche, welches gegen das vorige Jahrhundert so leidenschaftlich Krieg geführt hatte, nicht mehr vor dem Gemüthe als anstössig stehen, sondern fiel als überflüssig fort. Tegnér's Deismus sonderte sein polemisches Element aus und nahm eine hellenische Vernunfts- und Schönheitsanbetung in sich auf. Das rein Humane, das in der griechischen Poesie die Quelle der Schönheit gewesen, wurde ihm bald das wesentlich poetische Element überhaupt, und hierin liegt es, dass er sein Leben hindurch sich weigerte, die Erbauungspoesie als wahre Dichtung anzuerkennen. Dies

zeigte sich bei zahlreichen Gelegenheiten, z. B. den Dichtungen des alten Franzen gegenüber. Ueber Franzén schreibt er 1823 an Brinkman: „Das Schöne ruht doch zuletzt auf dem Vernünftigen, wie das Gewölbe, wie hoch es sich auch erhebt, seine unsichtbaren Stützpunkte in den Tempelwänden hat. Aber die Tempelwände unseres lieben Franzen sind etwas zu sehr mit Crucifixen geschmückt, welche — den Eindruck verfinstern." Ueber den „Columbus" desselben Dichters schreibt er neun Jahre später, also als Bischof: „Wie nahe lag nicht eine frischere und kräftigere Romantik ohne Legenden und Bekehrungsversuche und Missionäre. Ich hasse, Gott verzeihe mir, den gottesfürchtigen Ton sowol im Leben wie in der Poesie," und mit einer verwandten Wendung, drückt er in seinen letzten Jahren (1840) denselben Gedanken bei Anlass eines Bändchens Gedichte aus: „die viele Gottesfurcht kommt mir armen Heiden immer ein bischen krankhaft und trübe vor". Deshalb protestirte er auch, ganz gegen die Gewohnheit geistlicher Männer, Adlersparre gegenüber leidenschaftlich dagegen, die unchristlichen Züge in den grossen modernen Geisteshelden, wie Goethe oder Byron, verwischen zu lassen. Die offene, grundehrliche Natur war gleich auf seiner Hut gegen den frommen Betrug.

Die Poesie an und für sich kam ihm als eine Macht religiöser Natur vor, oder genauer: er nennt die Poesie den höchsten, reinsten, menschlichsten Ausdruck der Menschheit und bezeichnet alles, was wir sonst als hoch und edel verehren, nur als Modificationen der Poesie. Die Religion selbst ist ihm „eine praktische Poesie, ein auf den Baum des Lebens geimpfter Zweig des grossen Dichtungsstammes". Mit andern Worten lässt sich dies so ausdrücken, dass die Religion eine Poesie ist, woran geglaubt wird, dass also ihr dogmatischer Theil ein grosses

methaphysisches Poem bildet, dessen Werth auf dem Werth der praktischen Lehren, die man aus demselben herleiten kann, beruht — eine Folgerung, die Tegnér wol nie ganz ohne Vorbehalt zieht, die man aber immer zwischen den Zeilen bei ihm herausliest.

Mit um so grösserer Rückhaltslosigkeit hat er seinen vorurtheilsfreien Humanismus in Aeusserungen der Sympathie für die rein menschliche Grösse und für jene heidnischen Tugenden, die von den Kirchenvätern als Laster verurtheilt wurden, zu Worte kommen lassen. An Geijer, der zwar nicht strikte orthodox, aber doch unbedingt offenbarungsgläubig war, schreibt er im Jahre 1821: „Was Deine Ansicht betrifft, dass eine besondere Offenbarung, z. B. das Christenthum für das menschliche Gemüth theoretisch nothwendig sein solle, so lässt sich darüber wol ein Zweifel hegen . . . . Es wird schwer zu erklären sein, weshalb die höchste menschliche Entwickelung, die eigentlichen Jubeljahre des Geschlechts sowol im Süden wie im Norden eintreffen, bevor der Name des Christenthums genannt ist. Lasst uns Gott für unsern reineren Glauben danken, aber vergessen wir nicht, dass das Adelsverzeichniss der Menschheit voll heidnischer Namen ist.“ Wenn Tegnér einen Charakter recht verherrlichen wollte, so rastete er nicht, bis er ihm eine Seite abgewonnen hatte, von welcher derselbe griechisch oder römisch schien. Um dies unbewusste, rein instinctive Streben in's schärfste Licht zu stellen, wähle ich zwei Beispiele, wo er christliche Glaubenshelden als antike Grössen geschildert hat — und später zu dem Resultate kommt, dass er wegen vorausgefasster Sympathien sich in seinem Humanisiren geirrt habe. Er hatte, in seiner Reformationsrede, in Luther's Person alles verkörpert, was die damaligen Ritter der classischen Bildung, ein Ulrich von Hutten, ein Franz von Sickingen gewirkt

und erkämpft hatten. Sieben Jahre später, als er durch seine amtliche Stellung zu nachdrücklicheren historisch-theologischen Studien gezwungen war, schreibt er tief niedergeschlagen: „Die hohen Vorstellungen, die ich mir vormals von Luther und den Reformatoren gemacht hatte, sind sehr herabgestimmt worden. Wie manchen Luther brauchten wir noch!" In seiner Festrede 1832 hatte er von Gustav Adolf gesagt, er sei „eine Heldennatur von dem grossen und reinmenschlichen Schlage, von welchem Griechenland und Rom so viele Vorbilder aufgestellt haben", und diese Worte waren, wie eine ganze Reihe Briefstellen zeigen, in polemischer Absicht gewählt, weil er wusste, dass die anderen Redner den König wesentlich als geharnischten Theologen und „Märtyrer des Concordienbuches" darstellen wollten. Fünf Jahre später schreibt er aber selbst über Gustav Adolf: „Zu den jetzt geltenden kosmopolitischen Ideen hat er sich wol schwerlich emporgehoben; als Vorläufer eines neuen Zeitalters betrachtete er sich kaum. Die Denkfreiheit, für die er kämpfte, war nichts anderes als Gewissensfreiheit, und es ist sehr zweifelhaft, ob sich ihm jemals der Protestantismus von anderer Seite, als der rein theologischen gezeigt hat." Tiefere Forschung hat hier wieder den ehrlichen Dichter dazu gebracht, die eingenommene Position aufzugeben. Aber dieses wiederholte Zurückweichen von einem gewagten und doch mit Leidenschaft behaupteten Versuche, das Reinmenschliche, Heidnischgrosse, aus einem Gusse Geformte in allen Helden zu finden, selbst bei denen, um deren Stirn die Orthodoxie ihren Ring so fest geschlagen hatte, dass kein Platz für Tegnér's freien griechischen Lorbeerkranz übrig blieb, verräth hinlänglich, wie kräftig ein freier classischer Humanismus durch alle Poren in die Seele des Dichters gedrungen war.

Er hatte damit angefangen für das Ritterlich-Abenteuerliche, das Trotzige zu schwärmen, für die Ehre nur als solche, selbst mit ihrem Flitter. In dieser Schwärmerei, welche sich nie bei ihm verlor, fühlte er als Naturkind und als Kind seines Volkes. „Denn", heisst es im Gedichte Tegnér's an Karl Johann, „allem voran steht im schwedischen Gemüthe die Ehre, wahr oder falsch, gleichviel, sie lebt doch in der Erinnerung." Er ist aber nicht nur Kind der Natur, sondern auch der Geschichte, und die Geschichte stellt ihn zwischen die Aufklärung des achtzehnten und die religiöse Reaction des beginnenden neunzehnten Jahrhunderts. Er folgt keiner von beiden. Mit kräftiger Eigenthümlichkeit wählt er unter den Bildungselementen, die sich ihm darbieten, bis eine selbständige Anschauung des Menschenlebens, besonders des Verhältnisses zwischen Religion und Poesie, sich in seinem Gemüthe formt; und wir sehen ihn mit seinem warmen Dichtergefühl unwillkürliche und bisweilen vergebliche Anstrengungen machen, um die Wirklichkeit mit dem grossen humanistischen Ideale, in welches jene Anschauung ausmündet, in Uebereinstimmung zu bringen. Wie viel Unrecht that Runeberg Tegnér, als er im Jahre 1832 über ihn schrieb: „Bei ihm sieht man kaum den Schimmer von einem Ideale, ja nicht einmal einen inneren Kampf, der seine Ahnung spüren liesse, dass es ein solches gebe." Der grosse finnische Rival Tegnér's hat, vierundvierzig Jahre später, in einer Note angedeutet, dass diese Behauptung ihm jetzt zu gewagt vorkomme; aber er hätte mehr thun sollen; es wäre eine That der Gerechtigkeit gewesen, wenn er sie selbst widerlegt hätte.

VII.

Aus Tegnér's humanistischer Weltanschauung folgte mit innerer Consequenz der politische Standpunkt, den er in den ersten fünfzig Jahren seines Lebens einnahm, und aus seiner religiösen und politischen Ansicht im Verein folgte mit Nothwendigkeit sein literarischer Parteistandpunkt.

Er war nicht, wie die Mehrzahl der damaligen poetischen Geister in Deutschland und Dänemark (ein Tieck, ein A. W. Schlegel, ein Oehlenschläger, ein Heiberg), politisch indifferent. Während z. B. ein Phänomen, wie die heilige Allianz den genannten Dichtern kaum eine Stunde ihres Lebens verbittert hat, strömen die Briefe Tegnér's von einer Entrüstung und einem Hohn gegen diesen Fürstenbund über, welche sich nur dadurch von den gleichen Empfindungen Byron's unterscheiden, dass der stolze und selbständige Engländer seinen Zorn in grossen Dichterwerken, deren offene Sprache die Gewaltherrscher Europa's mit Skorpionen peitschte, öffentlich aussprach, während der Beamte und Professor in Lund sich meistens darauf beschränken musste, seiner Entrüstung privatim zwischen Mann und Mann freien Lauf zu lassen. Doch nicht immer. Sein politisches Gefühl kommt seine ganze Jugend hindurch in zerstreuten Gedichten zu Wort, und selbst wenn es sich in seinen Poesien nicht breit macht, kann man die Bedeutung desselben kaum zu hoch anschlagen, denn es war das gährende Element seiner Seele, das sie erweiterte und Tegnér daran hinderte, durch die kleinlichen Verhältnisse, in welche hinein ihn das Schicksal gestellt hatte, kleinlich zu werden. Hätten nicht Schwedens

ıd Europa's Politik sein Gemüth in stete Schwingungen vischen Entrüstung und Begeisterung versetzt, so hätten ine Gedichte niemals die Grösse des Styls erreicht, elche ihre Verbreitung über die Grenzen des Landes naus bedingte.

Seine ersten politischen Gedichte sind durch Schwe-ens Erniedrigung unter Gustav IV. veranlasst worden; › jenes „Svea", in welchem es heisst:

Finland, Heim der Treu! O Burg, die Ehrnswärd schmückt,
ingst wie ein blut'ger Schild vom Herzen uns entrückt!
in Thron steht da im Sumpf, dess' Namen kaum wir kannten,
nd Kön'ge knien dort, wohin wir Heerden sandten.

Doch früh hat sich des Dichters Blick von den spe-ellen Angelegenheiten des Vaterlandes zu der grossen 'eltpolitik gewandt. Der fanatische Hass Gustav's IV. :gen Napoleon hatte in des Jünglings Seele nur Be-ınderung für den Gehassten hervorgerufen; die Alliance :rnadotte's mit den gegen Napoleon verbündeten Heeren :rmochte nicht die Sympathie des Dichters zu brechen, .d während die Romantiker sich schon seit 1813 zu so rvilen Freudenausbrüchen über die Thaten des Kron-inzen hinreissen liessen, wie: „In Karl Johann's Spur :ht Schwedens Engel" oder diese thörichte Panegyrik ›er den französisch sprechenden Gascogner: „An der ›itze des Heeres blitzt Thor mit dem grossen und uchtenden Hammer, und Karl Johann wird der Donner-›tt genannt", vertheidigte Tegnér in einer Reihe von edichten das revolutionäre Element in der Mission Na-›leon's und schrieb bei seinem endlichen Fall das von erzweiflung über den Triumph der Reaction inspirirte, ttere und scharfe Gedicht „Das Neujahr 1816". Man ›re das energische Finale desselben:

Juchhe! Religion heisst Jesuit,
Jacobiner das Menschenrecht.
Frei ist die Welt, und der Rabe ist weiss,
Es lebe der Papst und der — — sein Knecht!
Zu dir, Germanien, zieh' ich, o lehre
Sonette mich dichten, der Zeit zur Ehre.

Willkommen, o Jahr mit Mystik und Mord,
Mit Lügen und Dummheit und Tand!
Du arkebusirst wol die Welt noch — nur fort!
Einer Kugel ist werth sie erkannt.
Unruhig ist sie, voll Gluth im Gehirne;
Doch alles wird still mit dem Schuss vor die Stirne.

Diesen öffentlichen Aeusserungen entsprechen auf's Genaueste die Briefe Tegnér's aus demselben Zeitraum. 1813 schreibt er: „Wer sich einbildet, dass Europa von Russen und Consorten befreit werden könne oder dass der Erfolg der Kosaken ein Vortheil für Schweden sei, hat vielleicht Recht, er und ich denken aber höchst ungleich. In Hass gegen die Barbaren bin ich geboren und aufgewachsen und hoffe auch, unbeirrt von modernen Sophismen, darin zu sterben." 1814 ist er noch missmuthiger: „Wer kann an der Wiederaufrichtung des europäischen Gleichgewichts glauben oder sich über den Sieg der absoluten Erbärmlichkeit, über die Kraft und das Genie erfreuen!" 1817 gibt er endlich mit bewunderungswürdiger Richtigkeit die Charakteristik der geistigen Reaction in folgenden Worten: „Die Hauptsache ist das Politische; die innere Umwälzung der Denkweise ist im Ganzen politisch; die religiöse und die wissenschaftliche Wandlung, die wir erleben, sind alle beide mehr oder weniger zufällige Folgen und Reactionsprocesse, deshalb ohne Bedeutung und Dauer. Wenn das Haus aufgemauert

fällt das Gerüst. Es ist wahr, dass diese Folgen beim
:en Blick ernst genug scheinen; aber verräth nicht
n das Uebertriebene und Karrikaturartige derselben,
Haarfeine in der Wissenschaft und das Mönchische
der Religion hinlänglich ihre Natur als blose Reac-
gegen den früheren praktischen und freidenkerischen
st? Scheint es nicht, als sei man jetzt sowol gründ-
wie gottesfürchtig par dépit, und weil beides vor
nzig Jahren für bäuerisch galt . . . Am Wichtigsten
de ohne Zweifel eine Veränderung im Religiösen sein,
ie Religiosität immer wenn ächt auch praktisch ist, aber
er schliesst man, dass eine solche Veränderung sich
der Mehrzahl anders findet denn als Mode und Gri-
se, und bei Vielen vielleicht aus noch schlimmeren
eggründen?"

Indessen war diese Reaction mit Nachdruck auf
vedens eigenem Grunde aufgetreten. Gegen die alte
:ösisch-schwedische Richtung in der Litteratur, die
h die schwedische Akademie repräsentirt wurde,
lamirten die „Phosphoristen" in allem Wesentlichen
Principien der deutschen romantischen Schule; man
te metaphysische Beweise für die Mysterien des
stenthums, verhöhnte die Aufklärung, behandelte die
demie wie eine Sammlung alter gepuderter Perrücken-
ce und verfolgte die Alexandriner mit Sonetten. Im
igen Madonna- und Calderon-Cultus, Weihrauch vor
Schlegeln und Tieck, Verachtung vor Schiller, Schwär-
i für das Königthum von Gottes Gnaden.

Als Karl Johann die Regierung antrat, konnte er,
Republikaner auf dem Throne", wie er sich anfangs
te, der Marschall Napoleon's mit all' den Ueber-
ungen der Revolution im Rücken, sich unmöglich
lasst fühlen, in nähere Berührung mit den Männern
neuen Schule zu treten. Sie zeigten „trop de zèle";

sie erkannten die Volkssouveränität nicht an, auf welche er selbst sich und seine Dynastie stützen musste; sie hatten ihre auswärtigen Freunde in dem Lager, in welchem man für die Wiedereinsetzung der alten legitimen Königsfamilien auf die europäischen Throne arbeitete. Aber die jungen Romantiker wünschten natürlich nichts sehnlicher, als den König zu überzeugen, dass seine Zweifel über ihre Loyalität völlig grundlos waren. Graf Fleming übersetzte dem König, um die Gefahrlosigkeit der jungen Schule zu beweisen, einen Aufsatz von Geijer in's Französische. Der König erklärte, dass er sie nicht verstehe. „Was heisst eigentlich die neue Schule?" Ein Hofmann antwortete: „Nichts anderes, Majestät, als dies: wenn man Einen aus der alten Schule fragt, was ist zwei und zwei, dann antwortet er: vier; fragt man aber Einen aus der neuen Schule, so lautet die Antwort: das ist die Quadratwurzel von sechzehn oder ein Zehntel von vierzig oder anderes, worüber man nachdenken muss." — „Das ist's eben, was ich mir dachte", sagte Karl Johann. Atterbom wurde zum Lehrer des Prinzen Oskar in deutscher Litteratur ernannt, Geijer wurde für Karl Johann genau dasselbe, was Chateaubriand eine Zeitlang für Napoleon I. gewesen war. Bald zeigte sich der unglückliche Einfluss der doctrinär conservativen Jugend; ihre Doctrinen wurden von den reactionären Elementen der Gesellschaft ausgenutzt und bald erhob in Schweden eine zuversichtliche und mächtige Reaction den Kopf, die am Hofe wol gesehen, Karl Johann von Reformen abschreckte und ihn in eine Spur hinübertrieb, die mit seiner früheren Laufbahn schlecht stimmte. Er war z. B. anfangs gegen erblichen Adel höchst ungünstig gesinnt, um so mehr weil die früheste parlamentarische Opposition gegen seine Regierung vom Adel ausgegangen war; nach dem Bund mit Geijer und seinen

:nossen wollte er sogar Norwegen, in welchem der
lel abgeschafft war, einen erblichen Adel aufdrängen.

Unter diesen Verhältnissen fühlte sich Tegnér wie
ı Mitglied der grossen europäischen Opposition. Er
:int, dass die heilige „mahomedanische" Allianz ein
ltgeborener Embryo sei, „dessen Begräbniss auf dem
lgenhügel er alle Hoffnung habe noch zu erleben"; er
nnt die Politik des Zeitalters „infernalisch"; er schreibt
Franzén: „Ueber die gegenwärtige Politik Europa's
nn kein braver Mann, nicht einmal ein Deutscher, sich
ders als mit Scham und Abscheu aussprechen. In der
esie kann sie höchstens der Gegenstand einer Juve-
lischen Satire sein. Es ist eine bittere Ironie, sei es in
:rsen oder in Prosa, die obscurantistische, wahrhaft teuf-
che Tendenz der Zeit, so oft die Rede von etwas
llem oder Grossen ist, zu nennen." In der inneren
litik fordert er Ministerverantwortlichkeit, Gleichheit
r dem Gesetz, Steuerbewilligungsrecht, parlamentari-
he Repräsentation, kurz das gewöhnliche Oppositions-
ogramm im liberalen Europa. Solche Anschauungen
ıren es, die er der Oeffentlichkeit darbot in seiner
ossen Rede bei der Vermählung des Prinzen Oskar
23 — ein edler Wein in einem geschliffenen Krystall.
der neuen Zeit standen nach seiner Auffassung zwei
ächte einander gegenüber, das persönliche Verdienst,
:lches sich nur auf sich selbst stütze, und der von den
itern angeerbte Rang, ein plebejisches und ein patrizi-
hes Princip; in seiner schärfsten Form erschien dieser Con-
ıst damals als Kampf zwischen der aus der Revolution
d der aus der Legitimität entsprungenen Fürstenge-
ılt. Tegnér hebt hervor, wie die junge Fürstenbraut,
:lche kürzlich in Schweden gelandet ist, durch ihre
:burt die zwei streitenden Elemente vereine und gleich-
n die alte und die neue Zeit verbinde. Denn ihr

Vater (der Sohn Josephine's, Eugène Beauharnais) sei „gleich so manchem anderen ausgezeichneten Mann ein Sohn seiner eigenen Thaten, dessen Stammbaum aus seinem Schwerte hervorwachse", und mütterlicherseits stamme sie aus einem der ältesten Fürstenhäuser Europa's ab. (Die Mutter der Braut war Amalie von Bayern, aus dem Hause Wittelsbach.)

Es fällt mir nicht ein, anderes oder mehr in diesem Symbolisiren der Herkunft der hohen Dame zu sehen, als ein gut erfundenes und gut gesagtes Compliment. Aber in Tegnér's Mund ist dasselbe interessant; denn für ihn hat die Ehe zwischen dem Sohne des Revolutionsgenerals und der Tochter des alten Königshauses augenscheinlich eine wirkliche Bedeutung gehabt. Zu der Zeit, wo er diese Rede hielt, schrieb er gerade an einem Gedicht, welches darauf angelegt war, mit einer ähnlich versöhnenden Vereinigung zu enden, der lange verhinderten zwischen dem Bauernsohne Frithiof, welcher durch Muth und Thaten sich gleichen Rang mit den berühmtesten Helden erkämpft hatte, und der Königstochter Ingeborg, deren Geschlecht seine Herkunft von den Göttern Walhall's ableitete, und deren Brüder in ihrem Fürstenhochmuth Frithiof ihre Hand verweigern. In der Frithiofssage bilden dieselben zwei Principien, das persönliche Verdienst und der Adel des Bluts, die zwei Pole, durch welche die Achse des Gedichtes geht. Schon im zweiten Gesang des Gedichtes, wo die Freundschaft zwischen dem König Bele und Thorsten Vikingsson geschildert wird, sagt der alte Bauer:

Gehorch' dem König. Einem gebührt' die Macht,

und der alte König spricht entgegnend:

Von Heldenkraft, die mehr ist als Königsblut.

Im letzten Gesange sagt der alte Balderpriester zu rithiof:

i hassest Beles Söhne. Warum hassest du?
:il sie dem Sohn des Adelsbauern weigerten
: Schwester, die entsprungen ist aus Seming's Blut,
; grossen Odinsohnes; ihrer Ahnen Zahl
gt bis zu Walhall's Thronen auf; dess sind sie stolz.
e burt ist Glück und kein Verdienst", erwiederst du.
uf sein Verdienst, o Jüngling, wird der Mensch nicht stolz,
ück nur macht stolz die Menschen; denn das Beste ist
och guter Götter Gabe. Bist du selbst nicht stolz
uf deine Heldenthaten, deine höh're Kraft?
abst du dir selbst die Kräfte?"

Die Rede am Oskartage und der Schlussaccord in er Frithiofssage bezeichnen im Leben des Dichters einen eitpunkt, da seine politische Weltanschauung in einer ühsam erkämpften, unstäten Harmonie zu Ruhe geommen war; wenige Jahre früher — und die revolutioäre Gährung siedet mit leidenschaftlicher Ungeduld in iner Brust; wenige Jahre später — und der Unwille er die eben begonnenen Flegeljahre des schwedischen iberalismus treiben ihn in's entgegengesetzte Extrem; er mitten zwischen diesen Strömungen war ihm auf r Wasserscheide, wo sie sich trennten, ein heller und spirirter Augenblick vergönnt mit freiem poetischen orizont nach beiden Seiten hin.

VIII.

„Der Mensch ist die Blüthe des Metallstammes der rde, und seine Sprache ist das magnetische Fluidum, elches von diesem Stamme aus seinen Willen über die

Welt ergiesst. Wenn alle Sprache so im Grunde Musik ist (das Ohr der Natur ist aus Metall und was der Weltgeist hineinflüstert, ist Musik), brauchen wir da lange nach der Art der Verwandtschaft zu suchen, welche sie zur materiellen Substanz für die Phantasien des Dichters macht?"

Dieses harte Stück Beredtsamkeit stehe hier als Probe des Styls, dessen sich Atterbom, der Häuptling der romantischen Schule, in seiner Jugend bediente. Sie forderte so sehr die Parodie heraus, dass es nicht Wunder nimmt, wenn Tegnér der Versuchung unterlag, spöttische Pfeile dagegen zu richten.

Die religiösen und politischen Ansichten Tegnér's bestimmten im Verein seinen litterarischen Standpunkt, einen hohen Punkt über den zwei streitenden Parteien der alten und der neuen Schule, woher er aber fast ausschliesslich sein Geschütz gegen die letztere richtete. Er, der jung in das neue Jahrhundert hinein getreten war, und der nur zwanzig Jahre alt in Lund den dichterischen Aufschwung jenseits des Sundes erlebt hatte, konnte unmöglich sein poetisches Bedürfniss durch die nüchternen Lehr- und Scherzgedichte der alten Gustavianer befriedigt fühlen. Aber es gab nichts, das zum Kampfe gegen sie aufforderte; sie starben nur allzu schnell, einer nach dem andern, aus, und bald war nur Leopold übrig als letzter Vertreter der alten Zeit. Als Tegnér in seiner Vollkraft stand, wurde Leopold blind, und, hätte es ihm sonst nicht fern gelegen, den Alten anzugreifen, jetzt war es ihm unmöglich. Dagegen hatte das erste Auftreten der Phosphoristen seinen Unwillen in hohem Grad gereizt. Sie redeten ein philosophisches Idiom, aus dem weder er noch irgend ein anderer Uneingeweihter klug wurde. Sie bekämpften die Akademie als fremdartig, d. h. französisch, und waren selbst bis zum äussersten ver-

leutscht. Dazu kam, dass Tegnér überhaupt der fran-zösischen Tradition viel näher stand als der deutschen. Nicht einmal seine Vorliebe für die Griechen hatte ihm die klassisch-französischen Geschmacksregeln besonders entfremdet. Ihm war die Grăcität früh mit der Selbstbe-herrschung in der Kunst gleichbedeutend geworden, und die französische Poesie war in hohem Grade beherrscht. Nicht zufällig kommt deshalb die Aeusserung bei ihm vor, dass der französische Nationalgeist „in vielen Fällen mit demjenigen der Griechen verwandter ist als die Deutschen und ihre Affen seit Lessing's Zeit haben er-kennen wollen." Seine bewundernde Haltung den alten Akademikern gegenüber während der scharfen Polemik gegen die „Phosphoristen" erinnert lebhaft, ja schlagend an Byron's gleichzeitiges Schwärmen für Pope und lei-denschaftliche Geringschätzung der Seeschule. Sie hatte zum Theil verwandte Ursachen: Treue gegen Kindheits-eindrücke, Lust an Widersprüchen, Vorliebe für das Ver-ständig-klare und die romanische Rhetorik; aber sie war doch noch tiefer in dem Verhältniss zur Grăcität und zu den französischen Studien nach der Antike begründet, einem Verhältniss, das sich nicht bei Byron findet, son-dern Tegnér bezeichnet. Die Kunst Byron's ging darauf aus, der Leidenschaft ein Organ zu geben; Tegnér wollte, wie die Alten, dass die Leidenschaft in ein strenges Decorum gekleidet werden solle, um nicht pathologisch zu wirken. Er hatte nie die Wirklichkeit gemocht, eben so wenig wie er die Metaphysik litt; er liebte die ideale Form. Die inneren Spaltungen, die er als Aufgaben für die Kunst erfasste, waren nicht tief; im Grunde wünschte er keinen heftigeren Kampf zwischen Leib und Seele, Zustand und Verlangen, Pflicht und Glück u. s. w. in der Poesie dargestellt zu sehen, als sich mit der Har-monie der Gesundheit vereinen liess. Es war mehr die

reine, glatte Form, als die naturfrische Naivetät der Griechen, die bezaubernd auf ihn wirkte, also eben die Eigenschaft, welche der französische Classicismus mit den Griechen gemein hatte. Alle diese Instincte näherten ihn der alten Schule und entfernten ihn von der neuen.

Die Hauptschlacht gegen diese lieferte er in der grossen versificirten Rede, die er 1820 den jungen Magistern in Lund hielt, dem berühmten „Epilog", in welchem er so zu sagen den jungen Akademikern den Fahneneid zur Fahne des Lichts abforderte. Die Popularität desselben wurde so gross, dass in dem Sommer darauf zwei junge Studenten kaum zehn Minuten mit einander sprachen, ohne dass fünf davon zum Citiren und Auslegen des Epilogs angewandt wurden. Gewisse Verse dieser Rede haben eine fast sprichwörtliche Kraft und Wahrheit:

Glaubt nicht, was euch in's Ohr die Trägheit flüstert,
Es sei der Streit zu hoch für eure Kräfte,
Er werde ausgekämpft wol ohne Euch.
Allein gewinnt der Feldherr nicht die Schlacht,
Für ihn gewinnen sie die tiefen Glieder.

Er endet damit, den Tempel der Wahrheit, wie ihn die Alten sich vorstellten, dem Babelthurm gegenüber zu stellen, welchen die Romantiker aufführten, dem schweren, barbarischen Gebäude, „wo das Dunkel durch enge Fenster hineinguckt". Aber gibt man recht auf die Architektur des Pantheon Acht, welches er als dasjenige der Alten beschreibt, so wird man sehen, dass der Styl desselben weit davon entfernt ist, antik zu sein, und mit seinem sonderbaren Gemisch von Römischem und Gothischem das persönliche Kunstideal Tegnér's, das eine Frucht so vieler klassischen und romantischen Kreuzungen war, unfreiwillig wiedergibt.

Der Wahrheit
Bauten die Alten einen hellen Tempel:
Leicht wie das Firmament war die Rotunde,
Es drang das Licht hinein von allen Seiten
In's offne Rund, und Himmelswinde spielten
Melodisch zwischen seinen Säulenwäldern.
Jetzt baut man einen Babelthurm dafür.

Doch eine Rotunde, die nicht von oben, sondern von allen Seiten das Licht bekommt, und welche nicht auf einer einfachen Mauer ruht, sondern mit Säulenwäldern combinirt ist, erinnert eher an die Peterskirche mit ihrer Stylmischung, als an irgend etwas, das die Alten gebaut haben. Es war in Wirklichkeit auch eher ein solcher Tempel der ganzen Menschheit, wie diese Kirche, als das einfache römische Gotteshaus, was Tegnér als Symbol der Wahrheit vorschwebte. Was er preisen wollte, war nur die Durchsichtigkeit und Klarheit im Reiche der Dichtung, wie in dem des Gedankens. Die Anbetung der im Dunkel verborgenen Wurzel des Lebens, der Nacht als Mutter der Dinge, und des Schattens als Ursprung der Farbe, die in Deutschland von Novalis, in Dänemark von Hauch, in Schweden von Atterbom gepredigt wurde, kam ihm verdächtig, ja hässlich vor; er betrachtete sie mit denselben Augen, mit welchen ein alter Apollo-Anbeter etwa einem Molochscultus beigewohnt hätte, und protestirte im Namen des Lichtes.

Im Namen des Lichtes — und vor Allem im Namen der Dichtkunst, von deren psychologischem Ursprung er sich früh einen originellen Begriff gebildet hatte. Von den Romantikern aller Länder war die Poesie als das theuer erkaufte Product von Leiden und Sorgen erfasst, als die Perle, welche die Krankheit der Muschel absetzt. Für Goethe war sie die ideale Beichte der Seele, das

edelste Mittel zur Selbsterlösung von Eindrücken und Erinnerungen, welche die Gesundheit des Gemüthes angreifen. Kierkegaard verglich den Dichter mit dem Unglücklichen, der im ehernen Stier des Phalaris durch ein gelindes Feuer gepeinigt wurde und dessen Geschrei dem Ohre des Tyrannen als Musik erklang. Heiberg liess den Dichter singen, dass er, wenn er gut gewesen wäre, schlecht gedichtet hätte; da er aber schlecht sei, habe er gute Gedichte geschrieben, denn das rühre ihn am meisten, was ihm selbst verweigert sei. Alle diese Auffassungen stimmen darin überein, die Dichtung von einer Sehnsucht, einem Vermissen, einem Schmerze, kurz gesagt, von etwas Negativem herzuleiten.

Tegnér leitet sie aus der Gesundheit selbst her.

Immer und immer wieder verfolgt er in seinen Briefen, was er den hysterischen Krampf der Romantiker nennt. „Nichts ist mir so widerlich, wie diese ewige Litanei über die Qual des Lebens, welche der Wirklichkeit und nicht der Poesie gehört. Ist die Poesie nicht die Gesundheit des Lebens, ist nicht der Gesang der Jubel der Menschheit, muthig aus frischen Lungen hervorströmend?“ Und diese Wendung ist bei Tegnér nicht Ausdruck einer augenblicklichen Stimmung; sie kehrt stereotyp als Definition zurück. Er begreift nicht, dass die Poesie, „die nichts anderes als die Gesundheit des Lebens, nichts als ein Freudensprung aus den Grenzen des Alltagslebens hinaus ist“, sich mit hektischer Röthe die frischen runden Wangen schminken will.

Die Definition nahm dichterische Gestalt und melodische Form an in dem schönen übermüthigen Gedicht „Der Gesang“, das durch eine gleichnamige romantische Elegie hervorgerufen wurde. Es enthält das Programm der Tegnér'schen Poesie: Zur Klage hat der Dichter

keinen Grund, aus Edens Garten ist er nie vertrieben worden. Mit himmlischer Freude umarmt er das Leben wie eine Braut:

Denn nicht ein ewiges Verlangen,
Ein ew'ger Sieg nur ist das Lied.

Unauflöslichen Misslaut kennt er nicht:

Das gold'ne Saitenspiel erklinge
Von keiner selbstgeschaff'nen Pein,
Des Sängers Sorgen sind geringe,
Des Liedes Himmel ewig rein.

„Geringe", sagt die Uebersetzung, „keine" heisst es im Original. Es war eine harte und bittere Nemesis, dass der, welcher im Jahre 1819 Lebenskraft und Uebermuth genug besass, um diese Zeilen zu schreiben, nur 6—7 Jahre später, nachdem er eins der verzweifeltsten Gedichte aller Literaturen geschrieben hatte, als Dichter so gut wie verstummte; aber sowol bevor wie nach dem „Die Melancholie" geschrieben wurde, ist jene Lehre von dem inneren Gleichgewicht des Dichters und der Siegesgewissheit der Dichtung in Tegnér's Poesie verwirklicht worden. Als seine Seele in ihre entscheidende Krise eintrat, als Enttäuschungen und Sorgen sein heiteres und sanguinisches Temperament untergruben, schwieg er lieber, als dass er die Verstimmtheit seiner Seele verstimmend auf seine Kunst wirken liess; und wenn er bisweilen noch ein Lied anstimmte, war es, um sich in der Dichtung als jene leichtbewegliche Jünglingsnatur zu offenbaren, die er nicht mehr in der Wirklichkeit war.

Die Poesie Tegnér's hatte nie die wehmüthige Grundstimmung, welche die Volkspoesie in allen nordischen Ländern hat. Sie hatte überhaupt nie ein Verhältniss zum Volkslied, nichts von der Naivetät, nichts von

den einfachen Moll-Accorden desselben. Tegnér bewunderte die Volkspoesie; er stand nicht wie die Kunstdichter des vorigen Jahrhunderts ihr fremd und überlegen gegenüber; aber er betrachtete sie, und mit Recht, als ein für sich unerreichbares Muster. Der künstlerische Typus seiner Lyrik ist also nicht das Volkslied, weder das finnische wie bei Franzén, noch das serbische wie bei Runeberg, noch das schwedische wie bei Atterbom, sondern die Cantate, bisweilen das Heldenlied und bisweilen die Bravourarie, das Wort nicht eben im geringschätzigen Sinne gemeint, als eine Gesangsnummer, die durch Fiorituren allein glänzen will, sondern als der stark verzierte und volle Ausbruch eines überströmenden Lebensmuthes. Alle die Kunstformen, die er anwendet, die Hymne, die Romanze, das Liebeslied, erhalten unter seiner Behandlung einen Charakter, den ich nicht schärfer zu bezeichnen weiss, als mit dem Worte: Bravour.

IX.

Wir finden den Dichter im niedrigen weissen Hause an der Ecke der Franciskaner- und Klosterstrasse in Lund, in seinem geräumigen zweifenstrigen Arbeitszimmer auf- und abwandernd, seine Verse vor sich hin brummend und summend, und ab und zu an einer aufgeschlagenen Schatulle, welche als Pult diente, stille stehend, um die fertigen Strophen niederzuschreiben. In der Stube zwitschern zwei Kanarienvögel; begleitet von ihrem Gesange dichtet er seinen „Frithiof". Er ist zu dieser Zeit ungefähr vierzig Jahre alt; weder Leidenschaften noch Krankheit haben seinem Gesichte Spuren aufgedrückt. Die Furien lauern vor seiner Schwelle; aber es scheint fast, als wollten sie die Vollendung seines Hauptwerkes abwarten,

bevor sie dieselbe überschreiten und ihn als Beute ergreifen. Seine Stirn ist klar und gewölbt, sein Blick hell und frei

> Und ernst so wie vom Grund aus ehrlich
> Ist jeder Zug im Angesicht

wie es von seinem Axel heisst.

Er hat sich sein Thema gewählt oder richtiger: es ist so anziehend aus den Erinnerungen seiner Kindheit vor ihm aufgetaucht, dass er den Rahmen für die Behandlung entworfen und die Ausführung in der Mitte angefangen hat. Er will ein Bild des Lebens im alten Norden liefern. Mit voller Ueberzeugung hatte er in früherer Zeit sich dem „gothischen" Bund angeschlossen; denn er sah in der nationalgeschichtlichen und dichterischen Richtung des Bundes den richtigen Mittelweg zwischen der kosmopolitischen Verstandeskultur der Akademie und der deutschthümelnden Schwärmerei der Phosphoristen. Er hatte aber bald die Trauer gehabt zu sehen, wie sein wackerer und enthusiastischer Verbindungsbruder Pehr Henrik Ling, der in dem geistigen Leben Schwedens eine ähnliche Stellung einnimmt, wie Arndt und Jahn in Deutschland, durch seine Kraftsprache und seine kolossale Formlosigkeit das schwedische Publikum von der Poesie des nordischen Alterthums zurückscheuchte. Sein linkischer Harfenschlag auf die nordischen Bärensehnen hatte den prächtigen Stoff verdorben, der in Dänemark in der Behandlung Oehlenschlägers alle Herzen gewonnen hatte. Tegnér beschloss um eine einzelne Sage als Mittelpunkt all' die eigenthümlichsten Bilder des alten Nordens zu sammeln: Das Vikingerleben und die Waffenbrüderschaft, die Weisheit des Hawamàls und die Gelübde auf Frei's Eber zum Julfest, das Heldenlied und die Königswahl im Thing, die Selbstverwundung mit der Schwertesspitze

und den Runenstein, die Poesie des Lebens und des Todes in alten Zeiten. Es sollte gute, reine Luft in dem Gedichte sein; ein scharfer frischer Wind sollte hindurch sausen; der Skandinave sollte sich darin heimisch fühlen; aber vor Allem keine Eistemperatur wie in den altnordischen Dichtungen des ehrlichen Ling! Diese Sage war ja eine Liebesgeschichte und mit Liebessehnen und Liebesleiden sollte das harte Gewebe des Stoffes ganz durchdrungen werden. Der Stoff war norwegisch, aber schwedisch sollte die Behandlung sein; Norwegen und Schweden, die noch unlängst getrennt waren, wollte er im Gesange verschmelzen. Es sauste vor seinem inneren Ohre wie Schildgeklirr und Pfeilregen, Köcherklang und Becherklang, Rossestampfen und Falkenflug, Schläge auf's Schwert und Hiebe mit dem Schwert, und zwischen all' diesem lange, schmachtende, girrende, schwärmerische Nachtigallentöne und noch mehr ergreifender Wachtelschlag in der Stille der Sommernacht. In die Scenerie brauchte er wahrlich nicht sich hinein zu versetzen; er kannte sie ja so genau von seiner Kindheit und Jugend auf dem Lande. Er kannte sie, diese Bäume mit den weissen Stämmen und hängenden Kronen; einer von ihnen hatte zwei Schriftzeichen in seinem Birkenstamme; waren es die Buchstaben „E" und „A" oder stand da ein „F" und „I" in Runen? Er kannte zwischen den tannenbewachsenen Küsten diese blanke Eisfläche, über welche der Schlittschuhläufer fuhr und hinter ihm der vorbeisausende Schlitten, in welchem die schöne Jungfrau sass, die bald über ihren Namen im Eise hinfahren sollte.

Er reisst in das Eis viel Runen werth,
Schön Ingborg den eignen Namen befährt.

Und wenn nun der Frühling kam, wenn die Wellen hinauslockten und das Meer laut von Thaten sprach,

während die Bote an der Landesküste einzuladen schienen, an Bord zu gehen, die Welt kennen zu lernen! Er wusste wol, was ein Viking dann gefühlt hatte.

Ellide nicht Ruh' auf der Woge hat,
Am Anker rücket sie früh und spat.

Aber es war nicht möglich, zu reisen. Beim Pflegevater, bei Hilding . . . auf dem Gute Rämen bei Myhrmanns, da wohnte die Schönste, die Geliebte, die zu verlassen unmöglich war. Und alle Jugenderinnerungen, süsse und kindliche, strömen bei diesem Gedanken ihm zu. Er erinnert sich, wie er Anna die erste erblühte Anemone, die erste Erdbeere zu bringen pflegte:

Die erste Blume, die er zieht,
Die erste Erdbeer, die er sieht,

und er träumt von so manchem guten Male, wenn er und sie (oder war es Frithiof und Ingeborg?) auf ihren Wanderungen am brausenden Waldbach stille standen, und für Ingeborg kein anderer Ausweg blieb, als sich hinüber tragen zu lassen, und lächelnd schrieb er:

Wie schön, wann Strudel lärmend klingen,
Zwei kleine Arme uns umschlingen!

Und unbewusst mischte sich andere erotische Schwärmerei jüngerer Herkunft hinein, eine andere Gestalt, die der vollentwickelten Ingeborg — nicht Anna Myhrmanns, deren Schritte jetzt vom Zimmer nebenan gehört wurden; die Schritte der schon in mittleren Jahren stehenden tüchtigen Hausfrau gehörten nicht hierher; nein, ein jüngeres, lockendes Gesicht war es, ein schlankerer Wuchs, eine andere schmelzende Stimme; er darf diese Frau nicht lieben, das ist göttlichen und menschlichen Gesetzen zuwider; sie ist ja verheirathet — mit König Ring, mit

Frithiofs's Freunde, dessen Zutrauen zu ihm unbegrenzt ist; nein, Frithiof muss fort, hinaus auf's Meer, seine Sehnsucht durch Thaten und Siege betäuben. Aber einmal — spät einmal wird der Tag der Versöhnung kommen, und das stürmende Herz Frithiof's Ruhe finden.

Die altnordische Frithiofs-Sage ist eine Erzählung, um's Jahr 1300 auf Island niedergeschrieben; man nimmt an, dass das Geschichtliche in der Begebenheit schon um das Jahr 800 geschehen ist. Der Bauernsohn Frithiof, der mit der Königstocher Ingibjörg erzogen worden, hält um ihre Hand an und wird abgewiesen. Um sich an ihren Brüdern zu rächen, verweigert er ihnen im Kriege gegen König Ring seine mächtige Hilfe und benutzt ihre Abwesenheit dazu, ein Liebesverhältniss mit Ingibjörg anzuknüpfen, die von den Brüdern im Baldershage, einer Balder geheiligten Stätte, wo kein Mann eine Frau umarmen durfte, in der Hoffnung, Frithiof von jedem Stelldichein abzuschrecken, eingesperrt worden ist. Aber Frithiof trotzt den Göttern, besucht Ingibjörg und schändet den Tempel. Mit Ring wird unter der Bedingung Friede geschlossen, dass die Brüder dem alten König ihre Schwester zum Weibe geben. Von Frithiof fordern sie, dass er in ihrem Auftrag fortreise und von Angantyr auf den Orkney-Inseln Tribut eintreibe. Während er fort ist, stecken sie seinen väterlichen Hof in Brand. Frithiof kommt zurück, trifft die Könige beim Opfer im Baldershage und wirft den mitgebrachten Geldbeutel so gewaltsam Helge in's Gesicht, dass er hinstürzt. Durch einen Zufall fällt Balder's Bildniss in's Feuer und das Haus geräth in Brand. Frithiof flieht, kehrt zurück, besucht König Ring, rettet das Leben des alten Königs und heirathet nach seinem Tode Ingibjörg.

In diesem Stoffe entdekte das Dichterauge Tegnér's die Grundlinien zu einem Gegenstande von allgemein

menschlichem Interesse und für verallgemeinernde Symbolik empfänglich. Frithiof kämpft für seine Liebe mit rücksichtslosem Trotz; er will, unbekümmert um alle bestehenden Mächte, sich sein Glück im Sturm erobern:

> Er setzt die Spitze seines guten Schwerts
> Der Norne auf die Brust und spricht: Entweiche!

Er lehnt es ab, einem Königsbefehl zu folgen; er wird auf der Höhe seiner Manneskraft zuerst Tempelschänder, dann Tempelverbrenner, dann der vogelfreie geächtete „Wolf im Heiligthume" (varg i veum). Er flieht und büsst, entsagt und wird geläutert, und empfängt zuletzt die Hand der Geliebten als Lohn, nicht des Kampfes, sondern der ausdauernden Treue. Nicht die Jungfrau, sondern die Wittwe, nicht das Glück selbst, sondern den bleicheren Widerschein des Glückes umarmt er als Braut. War dies nicht schon ein Symbol des menschlichen Lebens?

Noch ein Schritt und das Symbol stand vollendet in seiner ganzen Klarheit da. Es gab einen Mittelpunkt in der Sage, der unter dem Blicke des Dichters nothwendig zum fruchtbaren Keimpunkt werden musste. Dies war das Heiligthum Balder's. Um einen Baldertempel drehte sich Alles; hier wurde Ingeborg eingesperrt; hier begegneten sich Ingeborg und Frithiof; hier opferten die Könige. Der Tempel wurde geehrt; er wurde geschändet; er wurde verbrannt.

Balder war ein sonderbarer Gott; in ihm begegneten sich das Heidenthum, wie man es sich am liebsten vorstellte, mit dem Christenthum, wie man es gern demselben anpasste — er war Heidenthum ohne Wildheit, Christenthum ohne Dogma. Der Jesus, an den Tegnér glaubte, hatte, gleich dem, zu welchem Oehlenschläger sich bekannte, mehr von einem Balder als von einem Christus. Und es war der Tempel Balder's, den Frithiof

in seinem jugendlichen Uebermuth verbrannt hatte. Dieser Tempelbrand musste nothwendig zur Hauptkatastrophe der Sage gemacht werden; er bestimmte dann auch mit zwingender Nothwendigkeit einen geistvollen Schluss. Frithiof musste damit enden, den Tempel, den er verbrannt hatte, wieder aufzubauen.

Denn ist die Jugendkraft in ihrer Unbändigkeit nicht immer ein Tempelschänder, und enden wir nicht Alle, in den Jahren der Reife, mit dem ehrlichen Versuch, die in jugendlicher Leidenschaft begangene Entweihung zu sühnen? Bauen wir nicht Alle nach Vermögen den Tempel wieder auf, grösser, schöner und fester, als wir ihn vorgefunden? Wie jener Kaiser, der eine Hauptstadt von Holz vorfand und eine marmorne hinterliess, so werden zu jeder Zeit thatkräftige und ernste Naturen ihre Umgebungen von einem geheiligten Tempel aus schlechtem Holz beherrscht finden; sie werden ihn verbrennen und einen andern Baldertempel, der nicht verbrannt werden kann, hinterlassen, und der stärkste einen wie denjenigen Frithiof's:

> Von lauter Riesensteinen war die Wand erbaut,
> Die kühne Kunst zusammenband, ein Riesenwerk
> Für Ewigkeit . . . .

So gefasst, sammelte sich das Gedicht um einen grossen einfachen Grundgedanken; und mit diesem vor Augen, machte sich Tegnér daran, die letzten Romanzen zuerst zu entwerfen.

Jeder Zug in der alten Erzählung liess sich natürlich nicht gebrauchen; psychologisches Interesse haben aber nur die für Tegnér eigenthümlichen Veränderungen, die, in welchem sein poetischer Charakter sich zu erkennen gibt.

Erstens entfernt er alles, was ein Leser oder noch mehr eine Leserin der damaligen Zeit in erotischer Hinsicht anstössig finden konnte. Hierdurch öffneten sich alle Familien-Bücherschränke seinem Gedicht. Nach Tegnér's eigenem Zugeständniss ist sein „Frithiof" eine Nachahmung von Oehlenschläger's „Helge", und man hat in Dänemark nie recht begreifen können, wie es zuging, dass die Nachdichtung so viel grösseren Ruhm erlangte, als das kräftige Original; aber wie war es möglich, dass ein Gedicht, welches, wie das Oehlenschläger's, von Anfang bis zum Ende um eine nordische Vendetta, um Brudermord, Mordbrand, Trunkenheit, Nothzucht, Eintheerung und Blutschande handelte, jemals in der allgemeinen Gunst mit einem Dichterwerk wie Frithiof wetteifern könnte, das zu Geburtstags- und Weihnachtsgaben wie geschaffen war und das factisch in Deutschland mehr als zwanzig Jahre hindurch das stehende Confirmationsgeschenk für junge Mädchen gewesen ist? Tegnér spielt zwar unaufhörlich (und das mit einer Vorliebe, die mir persönlich entschieden missfällt) mit solchen Worten und Redensarten, mit welchen nach literarischer Convention die Vorstellung von etwas Sinnlichem sich verknüpft; er vergleicht den Busen Jngeborg's mit „Lilienhügeln" und anderen Erhöhungen, die übrigens einer weiblichen Brust so unähnlich wie möglich sein dürften; aber in diesem Liebeln des Dichters erschöpft sich alles Sensuelle im Gedicht. Seine alten Skandinaven lieben wie zwei wolerzogene Verlobte im modernen Schweden. Doch während sie sich keinen Augenblick vergessen, ist der Dichter weniger streng und man fühlt mitunter, wie sein Auge sich auf Ingeborg's weissen Hals richtet. Es wäre gewiss besser gewesen, wenn das Auge des Dichters keuscher und Frithiof menschlicher wäre. In der Weise, wie das Geschlechtliche in dieser Liebesgeschichte

behandelt ist, fühlt man stark, dass der Dichter nicht nur ein akademisches, sondern auch ein geistliches Amt bekleidet und im Begriff steht, ein noch höheres zu ersteigen. Deutlich genug hat Tegnér ausdrücklich das Gedicht modernen Vorstellungen über Heldentugend und Weiberkeuschheit zurecht legen wollen. Darum lässt er zwar Frithiof die Nächte bei Ingeborg in Baldershage verbringen, jedoch in aller Zucht und Ehre, und lässt ihn, als er deswegen im Thinge angeklagt wird, feierlich erklären, Balder's Frieden nicht geschändet zu haben. Tegnér nimmt also nicht einmal Anstand, seinem Gedicht den eigentlichen idealen Schwerpunkt, die bewusst und trotzig ausgeführte Entweihung, zu rauben, wenn er dadurch erreicht, das Decorum der Erzählung zu retten. Frithiof erklärt, dass seine Liebe dem Himmel mehr als der Erde angehört; er wünscht beim Stelldichein mit Ingeborg, dass er todt wäre und mit der bleichen Jungfrau in seinen Armen nach Walhall führe, — gewiss ein höchst unnatürlicher Gedanke eines leidenschaftlich Liebenden im Augenblicke des Glücks:

Nicht irdisch ist, vom Himmelsbogen
Stammt meine Liebe; flieh' sie nicht!
Im Himmel ward sie gross gezogen,
Heim sehnt sie sich zum Himmelslicht.

Sonderbare Worte von einem Dichter, der sonst nie müde wurde, die platonische Liebe mit Spöttereien zu verfolgen, und mit recht derben Spöttereien! Er hatte persönlich ein heissblütiges, sinnliches Naturell. Er war seiner Ehe, seinen Jahren und seinem Amte zum Trotz ein feuriger, und, wie das Gerücht sagte, oft glücklicher Verehrer der Frauen. Sein Conversationston Damen gegenüber war häufig so lasciv, dass er Aergerniss erweckte, und er hat in Briefen, Aphorismen, Gedichten,

die nach seinem Tode gedruckt worden sind, kein Hehl aus seiner naturalistischen Auffassung der Liebe gemacht. Er huldigte nicht einmal in der Poesie der spiritualistischen Darstellung des Verhältnisses zwischen den Geschlechtern. Er schreibt z. B.:

„Aeneadum genitrix, hominum divumque voluptas

ist von den Alten nicht nur poetisirt, sondern vergöttert worden. Unsere sentimental nervenschwache Anschauung der Liebe ist keineswegs die einzige, noch weniger die kräftigste. Wie bleich und matt ist, selbst rein poetisch gesehen, die meiste moderne Erotik mit ihren Wasserfarben gegen die ewigen Frescogemälden der Alten!"

Und doch sträub' ich mich zu glauben, dass Tegnér sich in diesem Punkte ausschliesslich von conventionellen Rücksichten leiten liess. Er war in allzu idealistischen Lehren erzogen, um jemals mit vollem Bewusstsein nach einem Modelle zu zeichnen; ein eigentliches Modell hat er auch für Ingeborg gar nicht gehabt, was genugsam im Gedichte gespürt wird, das dadurch an individuellem, realistischem Leben verlor, was es an typischer Grösse gewann. Doch ganz ohne Modell kann kein Künstler malen, und ganz ohne Verarbeiten von Wirklichkeitsstimmungen und Wirklichkeitseindrücken kein Dichter dichten, am wenigsten ein so subjectiver wie Tegnér. Er hat im Anfang des Gedichts sich von den Erinnerungen an das Zusammenleben mit seiner Braut auf ihrem elterlichen Hofe inspiriren lassen; das Idyllische in Frithiof's Liebe stammt sicher daher, aber ihr schwärmerisches Pathos nicht. Zahlreiche Indicien deuten darauf hin, dass Tegnér, der wie die meisten Poeten immer in einer halben Verliebtheit umherging, gerade in den Jahren, da Frithiof geschrieben wurde, vollständig verliebt war.

Vielleicht war seine Neigung zu der Zeit, wo die

Romanzen, in welchen Frithiof's Liebe ihren höchsten lyrischen Ausdruck erreicht (kurz vor Januar 1824) verfasst wurden, noch eine begeisterte, halb unbewusste Schwärmerei, bald von keimendem Verlangen, bald von jenem Schmachten nach dem Tode durchkreuzt, das bisweilen auch die beglückende Liebe begleitet, wenn ein Uebermaas von leidenschaftlichem Sehnen, welches die Seele erfüllt und peinigt, den Wunsch hervorruft, das Herz möchte springen:

O wer doch schon dort oben weilte,
Wer jetzt, mit dir dem Tod geweiht,
Als Sieger zu den Göttern eilte,
Umarmt von seiner blassen Maid!

Vielleicht war er einfach nicht im Stande, seine eigene Poetik der Liebe in die dichterische Praxis hinüber zu führen. Wie es unzweifelhaft Dichter gibt, die mit Recht und Fug den Vers

Vita verecunda est, Musa jocosa mihi

zu ihrem Wahlspruch machen können, so gab es besonders zur Zeit, wo der romantische Idealismus die Poesie beherrschte, Dichter, die durch einen inneren Zwang die entgegengesetzte Formel zu verwirklichen sich gedrängt fühlten.

Die zweite Modification des Stoffes, in welcher die Schriftstellerindividualität Tegnérs sich kräftig verräth, ist das Entfernen des für uns Burlesken in der alten Erzählung. Die burlesken Züge kamen dem idealistischen Dichter einfach störend und hässlich vor. Ich wähle ein Hauptbeispiel:

Das neunte Capitel der Sage, in welchem Frithiof dem opfernden König den Tribut überbringt, stellt die Balderanbetung auf folgende anschauliche Weise

dar: „Frithiof ging in den Tempel hinein und sah, dass nur wenig Leute im Disasaal waren; die Könige waren beim Disaopfer und sassen beim Trunke. Auf dem Boden war Feuer, und die Weiber sassen bei dem Feuer und wärmten die Götter; aber einige salbten sie, und trockneten sie mit Tüchern. Frithiof trat vor König Helge und sprach: „Nun willst du wol den Tribut haben.“ Und alsdann schwang er den Beutel, in welchem das Silber war, in die Höhe, und schlug damit den König so hart an die Nase, dass ihm zwei Zähne aus dem Munde sprangen; der König selbst aber fiel vom Hochsitz und in Ohnmacht. Da griff Halfdan nach ihm, dass er nicht in's Feuer fiele . . . . Wie Frithiof nun wieder den Fussboden betrat, bemerkte er sogleich den guten Ring [den er Ingeborg gegeben hatte] an der Hand von Helge's Frau, wie sie Balder am Feuer wärmte. Frithiof griff nach seinem Ring, aber der sass fest an der Hand, und er zog sie nun den Fussboden entlang nach der Thür; Balder aber fiel in's Feuer; Halfdan's Frau griff geschwinde nach ihm; da fiel auch der Gott, den sie gewärmt hatte, in's Feuer. Das Feuer fasste nun die beiden Götter, denn sie waren vorher gesalbt, und fuhr hinauf in's Dach, so dass das Haus in helle Flammen kam. Frithiof nahm den Ring, ehe er hinaus ging.“

Die Einwendungen, die gegen die geschichtliche Zuverlässigkeit dieser Darstellung erhoben werden können, sind mir nicht unbekannt. Aber welch' ein köstliches Stück Prosa in ethnographischer und malerischer Hinsicht! Wie sieht man durch die Erzählung die ganze naiv-burleske Scene vor sich! Wer im Berliner Museum das kleine altnordische Thongebilde von einer Göttin betrachtet hat, kann sich eine lebendige Vorstellung von diesen kleinen hässlichen Abgöttern bilden, welche die

frommen Weiber auf dem Schosse haben, mit Fett überschmieren und am Feuer wärmen. Alles ist hier vortrefflich: die altnordische Gottesfurcht, die einen Balder in der Puppe sieht mit demselben brennenden Glauben, mit welchem heutzutage im Süden Männer und Frauen des Volks die Himmelskönigin in einer anderen Puppe sehen, und die Scenerie rings umher, der rauchende Scheiterhaufen in der Mitte und die trinkenden Kämpen in der Halle nebenan. Ein moderner Dichter mit lebhaftem Sinne für Zeit- und Localfarbe würde es nicht über sein Herz bringen, das Geringste hieran zu verändern; er würde eine solche Scene wie eine Fundgrube betrachten. Ich spreche nicht von den Realisten; Realisten schreiben keine Romanzen-Cyclen; aber ich denke an die grossen Stylisten unter den Dichtern der Neuzeit. Es ist eine Scene, die in Hugo's „La légende des siècles" aufgenommen werden könnte; aber noch besser wäre sie für einen so strengen Künstler wie Leconte de Lisle: er könnte sie in seine „Poèmes barbares" einflechten. Tegnér aber erschien diese Scenerie nur roh und hässlich, unbrauchbar für die Dichtkunst. Der scharfe Contrast zwischen barbarischer und hellenischer Poesie existirte nicht für ihn; er versuchte seine barbarischen Stoffe so gut es ging, zu hellenisiren. Er mischte aus Princip nicht das wild Burleske in ein pathetisches oder schönes Ganzes hinein. Er malt dann statt dessen, und mit viel Kunst, eine Nacht, wo die Mitternachtssonne hoch am Himmel steht, wo das Balderfeuer, das Bild der Sonne, auf dem geweihten Steine brennt, während bleiche Priester mit silberweissem Bart und mit steinernen Messern in den Händen längs den Tempelwänden stehen. Die Statue Balder's ragt auf einem Fussgestell mit Frithiof's Ring am Arm empor, und der König mit seiner Krone auf dem Haupte ist am Altar beschäftigt. Diese Scenerie ist

weit schöner als jene der Sage; aber sie ist eine Abstraction und darum viel weniger eigenthümlich.

Ausser dem Anstössigen und dem Burlesken im Stoffe gibt es noch ein Drittes, was Tegnér umgeht und vermeidet. Das ist die Schuld.

Es gehört zu dem poetischen System Tegnér's, der scharf ausgesprochenen Schuld, nicht weniger als dem ausgeprägt Hässlichen oder Barocken aus dem Wege zu gehen. Sein Held ist zu grundgut, um sich zum Aeussersten von Leidenschaft, Zorn, Rachsucht oder Wildheit hinreissen zu lassen. Er macht einen Anlauf und beherrscht sich gleich wieder. Er rächt sich nicht, wie in der Sage, für die Kränkung, welche ihm die Könige zugefügt haben; er bohrt nicht bei seiner Heimkehr ihre Schiffe an, um sie für das ihm angethane Unrecht zu strafen; sein Waffenbruder versenkt viel später die Schiffe, um Frithiof's Flucht zu erleichtern. Wir sahen ferner, dass Frithiof in seinem Verhältniss zu Ingeborg bei Tegnér keine wirkliche Entweihung begeht. Aber am schlagendsten offenbart sich doch die Sorgfalt des Dichters, nicht bis zur tiefen Schuld zu gehen, wo das Verhältniss Frithiof's zum Tempelbrand geschildert wird. In der Sage zeigt Frithiof immer gegen Balder Uebermuth. Er erklärt, weniger nach Balder's, als nach Ingeborg's Gunst zu fragen. Als die Rückkehr der Könige ihn zwingt, mit den nächtlichen Gastereien im Baldershage aufzuhören, sagt er mit einer gewissen Ironie über Balder zu Ingeborg: „Wol und lieblich habt ihr uns aufgenommen und bewirthet, und der Bauer Balder hat sich gegen uns nicht ereifert." Und endlich wirft er, als durch seine Unachtsamkeit Feuer im Baldertempel entstanden ist, in seiner Vernichtungswuth Feuerbrände in die Dachlatten. Bei Tegnér ist dieses ganz anders: Frithiof's Gesinnung Balder gegenüber ist fromm, er kniet an Ingeborg's Seite

vor ihm nieder und befiehlt ihre gegenseitige Liebe seinem Schutz; er macht energische Versuche den Tempelbrand zu löschen, und als es dennoch misslingt, geht er traurig und weinend fort.

So verwandelt, ist der ganze Charakter menschlicher und edler, aber unleugbar weniger primitiv, und es konnte nicht anders sein, als dass durch diesen idealisirenden und modernisirenden Process ein gewisser Streit entstand zwischen dem Charakter, wie er vom Dichter dargestellt wurde und mehreren der thatkräftigen Züge, die ihm von der Sage beigelegt waren und die unverändert in's Gedicht übergingen. Während der Vollendung des Werkes konnte der Dichter dann manchmal nicht unterlassen, sich selbst zu fragen, ob es denn überhaupt sich lohne, einen alterthümlichen Stoff zu behandeln, wenn das Antiquarische und das Poetische sich nicht ohne unaufhörliche und unnütze Compromisse vereinigen liessen? Seine Briefe sind voll von Zeugnissen dieser Zweifel; als das Werk nach einem Kampf mit dem Stoffe, der volle fünf Jahre dauert, endlich fertig vorliegt, beurtheilen sie „Frithiof" auf's strengste; sie erinnern die Bewunderer des Gedichts daran, dass die Poesie „wachsendes Obst nicht Eingemachtes" sein solle; sie variiren das Thema, dass „Frithiof" zu viel Sage sei, um ein modernes Gedicht zu sein und in zu hohem Grade moderne Poesie für eine altnordische Sage; sie sprechen es aus, dass alle Poesie modern sein müsse „im selben Sinn, wie die Blumen es im Frühling sind", und verurtheilen all' das Archäologische im Gedichte als neuerbaute Ruinen. Trotzdem hat die allgemeine kritische Stimmung sich gewiss nicht geirrt, wenn sie eher an den allzu modernen als an den allzu alterthümlichen Elementen im Gedichte Anstoss nahm. Ein strenger Stylist hätte nicht Frithiof in seinem „Vikingerbalk" die An-

wesenheit der Weiber an Bord verbieten lassen mit einem sentimentalen Wortspiel wie diesem:

Denn das Grübchen der Wang' ist die falscheste Grub',
und ein Netz ist die fliegende Lock'.

Tegnér selbst parallelisirt sein Werk mit Studien wie Goethe's „Iphigenia" und Walter Scott's „The lady of the lake". Die letztere Parallele hat mehr Wahrheit als die erstere, obwol Tegnér selbst sagt, dass „der schottische Particularismus bei Scott wie der jüdische im alten Testament alles beschränkt und niederdrückt, was sonst bei ihm sich freier und höher erheben könnte." Tegnér befindet sich auf einer literarhistorischen Station, die halbwegs zwischen den zwei Punkten, Walter Scott und Byron liegt. Ein halbes Jahrhundert seines Lebens fällt mit den Lebzeiten Goethe's zusammen und er erlebte Byron ganz. Von dem ersteren, den zu verstehen ihm schwer wurde, lernte er wenig; am empfänglichsten zeigte er sich dem Goethe'schen Einfluss, wenn derselbe ihm durch Oehlenschläger zukam; für Byron'sche Eindrücke hatte er ein offeneres Gemüth, hielt sich jedoch tapfer von jeglicher Ansteckung frei, was ihm in hohem Grad durch die romantisch-idealistische Vaccine, die ihm früh eingeimpft worden, erleichtert ward. Er war als Dichter zu erfüllt von seinem Ich, um das Unpersönliche in der schöpferischen Begabung Goethe's zu verstehen, andererseits war sein Ich nicht tief genug um Byron auf seinen Entdeckungsreisen innerhalb der Subjectivität zu folgen. Er ist wie Scott und Oehlenschläger national, genau an sein Land, sein Volk und dessen heroische Vorzeit gebunden; aber es liegt in seinem Wesen eine Tendenz gegen das ausgeprägt Persönliche; er nähert sich dem Byron'schen Typus in einer gewissen Entfernung.

Sobald im Jahre 1820 der 16. bis 19. Gesang von

„Frithiof" erschienen war, ging eine Stimme der Bewunderung durch Schweden. Selbst die Romantiker streckten gerührt die Hand zur Versöhnung aus. Noch bevor das ganze Werk (1825) fertig vorlag, hatte sich Tegnér's Ruhm in die Nachbarländer verbreitet, namentlich nach Deutschland, wo Tegnér's erste Uebersetzerin, die als Goethe's Freundin bekannte Frau Amalia v. Helvig, den alten Dichter mit Fragmenten von Frithiof bekannt gemacht und ihn dafür gewonnen hatte. Er leitete die Aufmerksamkeit der Deutschen darauf hin, und obwol das, was er in seinem zopfigen Altersstyl über Tegnér geschrieben hat, kaum ein Dutzend Zeilen ausmacht, begreift man, zu welcher Begebenheit eine Anerkennung von Goethe's Seite in einem kleinen Lande wie Schweden heranwuchs. Goethe's Worte lauten: „Wie vorzüglich diese Gedichte seien, dürfen wir unsern, mit dem Norden befreundeten Lesern nicht erst umständlich vorrechnen. Möge der Verfasser auf's eiligste das ganze Werk vollenden und die werthe Uebersetzerin auch in ihrer Arbeit sich gefallen, damit wir dieses See-Epos in gleichem Sinn und Ton vollständig erhalten. Nur das Wenige fügen wir hinzu, dass die alte, kräftige gigantisch-barbarische Dichtart, ohne dass wir recht wissen wie es zugeht, uns auf eine neue sinnigzarte Weise, und doch unentstellt, höchst angenehm entgegen kommt." Noch heute werden die Schweden nicht müde, davon zu sprechen. Die Bewunderung für Tegnér stieg in seinem Vaterland mit der steigenden Popularität des Gedichts, ja stieg nach seinem Tode so stark, dass sie ungefähr alle Kritik ertränkte und zuletzt in solchen Uebertreibungen gipfelte, wie derjenigen Mellin's, Tegnér als „grössten Dichter der germanischen Menschenrace" zu proclamiren. Die Huldigung des Mannes aber ist und bleibt die beste, die zugleich eine Huldigung der Wahrheit ist.

X.

Ich stand auf meines Lebens kühnsten Höhen,
Wo sich die Wasserzüge theilen, wo
Nach beiden Seiten ihre Ströme gehen.
Dort war es schön, die Welt so reich und froh.

— — — — —

Da stieg ein finstrer Dämon auf, und schnöde
Biss mir am Herzen sich der Schwarze ein.
Und siehe, wüst war Alles nun und öde;
Der Mond erlosch, es schwand der Sterne Schein.
Von meinem Eden wich die Morgenröthe,
Die Blume starb, es welkte jeder Hain,
Des Lebens Mark verdorrte mir im Herzen,
Und Muth und Freude kehrten sich in Schmerzen.

Noch während Tegnér beschäftigt war, die letzte Hand an seinen „Frithiof" zu legen, brachen die Furien, die an seiner Schwelle gekauert hatten, hinein, schüttelten vor seinen Augen ihre Schlangenlocken und griffen nach ihm mit ihren mageren Armen. Es waren die Furien der Krankheit, der Leidenschaft, des Lebensüberdrusses und des beginnenden Wahnsinnes, und sie gaben einander die Hand und tanzten um ihn einen Reigen.

Das Jahr 1825, dasselbe, in welchem „Frithiof" erschien und durch alle Winde seinen Ruhm verkündete, ward das grosse Jahr der Krisis in seinem Leben. Sowol körperlich wie geistig war die Krise; sie hat gewiss eine rein physische Seite; aber selbst davon abgesehen, dass diese auch einem Arzte dunkel sein würde, ist es doch nur die seelische, die der Kritiker studiren kann, und diese scheint ausserdem unzweifelhaft die erste Ur-

sache gewesen zu sein. Diese seelische Katastrophe ist indessen fast eben so dunkel, wie die körperliche. Sie ist besonders deshalb bisher unbeachtet gewesen, weil die Ausgaben der Tegnér'schen Poesien von seinen überlebenden Verwandten „in usum delphini" gemacht sind. Die Periodeneintheilung ist völlig verwirrend, die Gedichte sparsam datirt, ja, wie ich entdeckt habe, sind mehrere Liebesgedichte gegen fünfundzwanzig Jahre vordatirt worden, um bei dem Leser den Glauben hervorzubringen, sie wären an Tegnér's Frau als seine Braut gerichtet. „Die Melancholie", das Gedicht, von welchem eben anderthalb Strophen angeführt wurden, ist noch in der letzten Ausgabe undatirt zwischen einem Gedicht von 1812 und einem anderen von 1813 eingeschoben worden. Es lässt sich durch Tegnér's Briefe beweisen, dass es aus 1825 stammt.

Dieses Jahr beginnt für Tegnér mit heftiger Krankheit; am Neujahrstag selbst wird er so krank, dass er glaubt sterben zu müssen. Im März schreibt er, dass sein Gemüth mit jedem Tage düsterer wird. „Gott bewahre mich vor Melancholie und Menschenhass", heisst es. Im Juli: „Blindheit kommt mir als das schrecklichste irdische Unglück vor — nächst einem, das ich selbst erfahren habe." Alles, was ihn früher erfreute, ist ihm jetzt verhasst. Die Krankheit dauert als innere Unruhe, doch ohne eigentliche körperliche Schmerzen, fort. „Meine Phantasie, die schon im voraus leicht beweglich war, ist jetzt wie ein Strudel, der alles, was er ergreift, umdreht und zermalmt.

Die Aerzte glauben, dass seine Leber angegriffen sei. „Die Thoren! die Seele ist angegriffen und für sie gibt es kein anderes Heilmittel als das, welches von der grossen Universalapotheke jenseits des Grabes geholt wird." Er erklärt, seinen Freunden nicht die Ursache seiner Leiden mittheilen zu können. Im November fängt

die Heftigkeit an, einer gewissen Ruhe zu weichen. Er macht, heisst es, täglich gute Fortschritte in der Gleichgiltigkeit, in welcher das Glück und die Weisheit des Lebens besteht. Die Bestimmung des Weisen sei, immer mehr Schildkröte zu werden. So lange er einen einzigen entblössten Gefühlsnerv habe, sei sein Wesen das Eigenthum der Qualen. Er fühlt „wie ein Bodensatz von Verachtung des zweibeinigen Geschlechts sich am Boden seines Herzens absetze". „Ach", ruft er aus, „das rechte innere Leid, das starke Seelen angreift, ernährt sich selbst, wie der Krieg, wenn er richtig organisirt ist, oder wie ein wildes Thier, wenn es ausgewachsen ist, es thut." An seinem Geburtstage, dem 13. November, versinkt er in die tiefste Melancholie: man solle wie die Aegypter den Todestag feiern. Was ihn besonders verstimmt, ist, dass dieser Geburtstag der letzte sei, den er in Lund verbringe, wo er 26 Jahre verbracht habe; er soll jetzt zum Bischof ernannt, mit Fremden, die ihn nicht verstehen werden, verkehren; er wird als Bischof ein desorganisirtes Stift bekommen und wird als Despot verschrieen werden. In früherer Zeit sei ihm dies gleichgültig gewesen; damals kümmerte er sich nicht um den Mob; jetzt sei er aber nervenschwach, hypochonder und verstimmt und beginne die Menschenfurcht zu verstehen. „Und doch ist dies nicht meine einzige, nicht einmal meine grösste Sorge. Doch die Nacht schweigt und das Grab ist stumm; ihrer Schwester, der Trauer, gebührt's ebenso zu schweigen." Als er endlich, am letzten Tage des Jahres, die Bilanz zieht von dem, was er darin gelernt und gewonnen hat, schreibt er: „Ach! das alte Jahr, was ich in ihm gelitten habe, weiss Niemand, wenn nicht vielleicht der Protokollist dort oben über den Wolken. Aber ich bin dem Jahre verpflichtet. Es ist finsterer, aber auch ernster gewesen als all die andern zu-

sammen. Ich habe auf eigene Kosten gelernt, was ein Menschenherz aushalten kann ohne zu brechen, und welche Kraft Gott unter die linke Brustwarze eines Mannes niedergelegt hat. Wie schon gesagt, ich bin dem Jahre verpflichtet; denn es hat mich reich gemacht an dem, was der stehende Fond menschlicher Weisheit und Selbständigkeit ist, einer kräftigen, tiefwurzelnden Menschenverachtung." Die Reizbarkeit des Nervensystems lässt ihm keine Ruhe weder am Tage noch in der Nacht: „Mein Gemüth ist unchristlich, denn es hat keinen Sabbath . . . Mineralwasser kann ich in dem kommenden Sommer nicht trinken. Aber gibt es nicht ein Mineralwasser, das ‚Lethe' heisst?"

Was ist geschehen? Dass körperliches Leiden und Kränklichkeit selbst in sehr hohem Grade sich hier finden, ist unzweifelhaft. Esaias Tegnér hatte einen älteren Bruder, Johannes, gehabt, der geisteskrank war und neununddreissig Jahre alt im Wahnsinn starb; der jüngere Bruder brütete immer über dem Gedanken, dass der Wahnsinn ein Familienerbe sei. Thomander, der spätere Bischof, der im März 1825 Tegnér besuchte; schreibt über ihn: „Er hat jetzt mehr dunkle Stunden als vorher; manch' Einer, aber Niemand so sehr wie er selbst, fürchtet für seinen Verstand; es ist seine fixe Idee, dass er geisteskrank werden wird, weil sein Bruder und andere Verwandten es geworden sind." Niemand kann aber in Zweifel sein, dass die Melancholie, die sich so plötzlich über Tegnér's heiteres und frisches Gemüth warf, andere Ursachen als Krankheit hatte; allzuviele Aeusserungen deuten auf ein bestimmtes, concretes Factum hin, ganz gewiss ein Factum, das er nicht mittheilen will, aber dessen Beschaffenheit er doch bezeichnet. Es ist „das Herz", das getroffen worden. Es ist Menschenverachtung, die ihn überwältigt hat. Es ist Verachtung vor

„dem Charakter" eines anderen Menschen, welche die erste Ursache seines Lebensüberdrusses ist, und dieser Mensch ist ihm „lieb oder lieb gewesen". Man braucht nicht Tegnér tief studirt zu haben, um zu schliessen, dass hinter diesem allen eine Frau steht, und dass alle jene Ausbrüche sich auf eine unglückliche oder unbefriedigte erotische Leidenschaft zurückführen lassen.

Unter den Briefen des Bischofs Thomander finde ich einen von 1827, worin erzählt wird, dass Tegnér, als er noch in Lund war, für die schöne Frau eines seiner Freunde warme Gefühle hegte. Von deren Clavier ging er nie fort, wenn sie sang; „Holde Rose!" von Atterbom war sein Lieblingsstück. Thomander schreibt, er habe in einem Hause, in welchem er mit Tegnér zusammentraf, die ältere Tochter gewarnt, „Holde Rose!" zu singen, weil er wusste, „dass dann der böse Geist über Saul käme"; durch ein Missverständniss sei aber das Verbotene geschehen, und von dem Augenblick ab sei die gute Stimmung Tegnér's auf ganze Tage verschwunden.[1] In einem Briefe Tegnér's vom Mai 1826 heisst es in Uebereinstimmung hiermit: „Gesang zu hören, daran hatte ich mich besonders in den letzten Jahren in Lund gewöhnt, wo ich täglich Gelegenheit hatte, eine Frauenstimme zu hören, die noch immer in meinem Herzen widerhallt." An die Dame, von welcher hier die Rede ist, hatte Tegnér schon 1816 für seinen Freund eine Art versificirten Freierbrief geschrieben, in welchem ihre Schönheit, ihre Herzensgüte und ihr Gesang verherrlicht wird. Er spricht hier von der Gefahr, in ihre Augen zu sehen. Es scheint, dass, was damals im Scherz eine Gefahr ge-

[1] „Holde Rose!" ein glühendes Liebeslied, dreht sich um die Qual des Schmetterlings, in der Nacht von der Rose entfernt zu sein und nur bei Tage sie liebkosen zu dürfen.

nannt wurde, mehrere Jahre später eine wirkliche Gefahr für Tegnér geworden ist. Es scheint, dass seine Bewunderung für das Wesen und die Talente der schönen Dame langsam zur Leidenschaft gestiegen, und dass diese Leidenschaft erwidert worden ist. Die locale Tradition weiss über dieses Verhältniss, welches überdies sein häusliches Glück nicht unberührt gelassen haben kann, nicht wenig zu erzählen. Es hat ihm jedenfalls die Trennung von Lund sehr erschwert. Noch lebende Zeitgenossen Tegnér's haben mir ausserdem eine Begebenheit mitgetheilt, die zu seiner Menschenverachtung, besonders seiner Verachtung des Weibes einen wesentlichen Beweggrund abgab. Er entdeckte, dass eine sehr vornehme Dame, von der er bezaubert war, sich einem völlig rohen und ungeschlachten Menschen hingegeben hatte. Hat es ihm in dem Grade angewidert, selbst treulos, Untreue überall zu finden, dass er in Lebensüberdruss zusammenbrach? Sagte er sich einfach, dass er verschmäht worden, weil er schon alt und bald grau sei, und verzweifelte er darüber, dass das Glück der Jugend für ihn zu Ende? War er so empört, thierische Leidenschaft dort zu treffen, wo er die Krone der weiblichen Bildung und Schönheit verehrt hatte, dass in seinem krankhaften Zustand diese Entrüstung über ein einzelnes Wesen zum allgemeinen Ekel am Leben heranwuchs? Ich kann die Fragen nicht entscheiden. Ich sehe nur, dass der bittere Schwermuth in das vormals so gute Schiff seines Schicksals das Loch bohrte, durch welches die schwarzen Gewässer der Misanthropie und des Wahnsinnes hineinströmten und alles überspülten. Während des Schiffbruches schrieb er dann die melancholischen Verse:

Dich, mein Geschlecht, fürwahr, dich muss ich preisen,
Dich, Gottes Abbild, strebend himmelan,

Zwei Lügen hast du dennoch aufzuweisen:
Weib heisst die eine, und die andre Mann.
Von Treu' und Ehre singen alte Weisen,
Am besten singt sie, wer betrügen kann.
Du Himmelskind, das Wahre, was dir eigen,
Das ist auf deiner Stirn das Kainszeichen.

Ein deutlich Merkmal, dir von Gott gegeben!
Wie hatt' ich früher auf das Schild nicht Acht!
Ein Moderduft durchzieht das Erdenleben,
Den Lenz vergiftend und des Sommers Pracht.
Nur aus der Gruft kann dieser Hauch sich heben,
Zwar an den Gräbern hält der Marmor Wacht —
Doch ach! Verwesung heisst des Lebens Seele,
Durch keine Macht gebannt in ihre Höhle.

Die Missstimmung, in welche Tegnér's Seele in der letzten Zeit, während „Frithiof" in Arbeit war, verfiel, hat selbst in diesem heiteren und harmonischen Gedichte Spuren hinterlassen. Einer der zuletzt verfassten Abschnitte ist der, welcher den Titel „Frithiof's Rückkehr" führt. Sein Inhalt ist ausnahmsweise der altnordischen Sage nicht nachgebildet: Frithiof kehrt heim, erfährt, dass Ingeborg sich zur Hochzeit mit König Ring habe überreden lassen und erschöpft sich in seiner ersten Erbitterung in einem Strom von Zorn über die Treulosigkeit der Geliebten. Kein kritischer Leser kann übersehen, wie nahe dieser Ausbruch mit den obenangeführten Strophen der „Melancholie" verwandt ist:

„O Weiber, Weiber," nun Frithiof sagte,
„Das Erste, welches bei Loke tagte,
War eine Lüg', und in Weibsgestalt
Trat hin die Falsche zum Mann alsbald.

Mit blauen Augen, die stets berücken,
Mit falschen Thränen, die stets entzücken,
Die Wangen rosig, der Busen weiss,
Mit Treue schwindend wie Frühlingseis.
Es flüstern Falschheit und Trug im Herzen,
Meineide stets auf den Lippen scherzen
Und theuer war mir die Falsche doch!
Wie theuer war sie! wie ist sie's noch!

— — — —

In Menschenbrust ist die Falschheit nur —
Seit Ingborg's Stimme den Meineid schwur,

— — — —

Ich treff' auch wol in der Streiter Schwarm
Ein Bürschchen an mit verliebtem Harm;
Auf Treu' und Ehr' will der Narr noch bauen?
Aus Mitleid will ich ihn niederhauen;
Ich will ihm sparen, dereinst zu stehn
Beschimpft, verrathen, wie mir geschehn."

Wir gewahren hier in Frithiof's Innerem denselben geistigen Process, welchen wir eben im Gemüthe Tegnér's beobachteten. Er verurtheilt nicht das einzelne Weib allein für ihre Untreue gegen ihn, sondern dehnt sein Verdammungsurtheil auf das ganze Geschlecht aus. „Das Weib ist eine Lüge," sagt er wie der Dichter in der „Melancholie." Ein Narr ist der, welcher auf „Treu und Ehre" baut, das sind seine Worte hier wie dort. Die einzelne bittere Erfahrung dehnt sich bei Frithiof wie bei seinem Dichter aus zur Menschenverachtung und zum Lebensüberdruss. Kein Wunder, da sie noch näher als Vater und Sohn mit einander verwandt waren.

Von jetzt ab ist das Capitel von der Treulosigkeit des Weibes als Weib das stehende Capitel bei Tegnér.

Seine Briefe variiren dieses Thema. Es ist ihm z. B. unmöglich eine gute oder schlechte Uebersetzung zu nennen ohne entweder zu bemerken, dass schöne Uebersetzungen wie schöne Frauen nicht immer die treuesten, oder dass Treue und Schönheit selten gute Freunde seien. Er kann nicht von dem Geschenk einer Frau sprechen ohne ihr Herz die schlimmste, die gefährlichste Gabe zu nennen, die sie geben könne. Die Frauen im allgemeinen betrachtet er jetzt wie eine Art „Geselligkeitsmaschinen oder Spieldosen, die recht artig klingen, wenn sie gehörig aufgezogen werden." Was die Liebe betrifft, so sei sie eine solche Selbstmörderin, dass sie, sobald sie nicht vergeblich seufze, durch sich selber sterbe. Ueber Ingeborg schreibt er: „Ihre Treulosigkeit gegen ihren Liebhaber ist ganz gewiss schon durch die Natur des weiblichen Herzens motivirt, musste aber doch von einem Poeten, der sich gegen das schöne Geschlecht gern artig benimmt, auf irgend eine Weise vergoldet werden." Ja so hartnäckig wurde nach und nach bei Tegnér diese Gewohnheit, das Weib als unzuverlässig und unstet zu schildern, dass er noch viele Jahre später, wenn er als Bischof seine Schulreden hielt, ausser Stande war, die Schuljungen mit seiner Theorie zu verschonen. In einer Rede von 1839 preist er die Knaben glücklich wegen des Reichthums an Hoffnungen, der ihrer Jugend gehört. Dann heisst es: „Die Hoffnung ist in allen mir bekannten Sprachen weiblichen Geschlechts und verleugnet auch nicht ihr Geschlecht. Es ist wahr, dass sie betrügt . . . . . aber glaubt gern, glaubt lange an die schöne Betrügerin und drückt sie an Euer Herz." Tegnér muss unleugbar von seiner Bitterkeit gegen die Frauen sehr erfüllt gewesen sein, um ihr bei einer so wenig schicklichen Gelegenheit, einem so wenig passenden Publikum gegenüber, Luft zu machen. Aber nicht

diese einzelne leidenschaftliche Verstimmung allein, kann von der Krise im Leben des Dichters datirt werden; von diesem Zeitpunkt ab beginnt überhaupt ein heftigerer, leidenschaftlicherer Ton in seinen Briefen und Poesien hervorzutreten. Es findet sich eine shakespeareartig tragische Leidenschaft darin. Die Welt ist aus den Fugen, und wie soll sie durch Hamlet's Arm wieder in's Geleise gebracht werden können! Auf Ophelia verlässt er sich nicht mehr, sie gehe in ein Nonnenkloster, wenn sie sich rein bewahren will. Denn Schwachheit, dein Name ist Weib! Was ist das Leben? „Galgenfrist". Und was ist die Weltgeschichte? „Hundetanz". Ein widerliches Komödienspielen ist alles, was Hamlet rings um sich sieht und die Welt „eine gemalte Theaterdecoration mit papiernen Rosen und Opersonnenschein." Er könnte wahnsinnig darüber werden, und er wird möglicherweise zuletzt darüber wahnsinnig; aber erst soll die Lüge und Jämmerlichkeit des Lebens ohne Gnade und ohne Schonung entlarvt werden.

Es liegt eine wilde Rücksichtslosigkeit über Tegnér's Briefen von 1825, die nie früher bei ihm gespürt wurde. Man frage ihn z. B. nach seinen Berufsgenossen, den Theologen? Sie sind „Hesekiel's Cherube mit Ochsenköpfen, doch ohne Flügel". Und die Bischöfe? „Geborene oder gewordene Hinfällige". Und der Apostel Paulus selbst? „Griechische Sophistik auf jüdische Rohheit geimpft". Was sagt er über das Königthum? „Die Macht ist ebenso lächerlich wie abscheulich, wenn sie in die Hände der Trivialität, der Hilfslosigkeit, der Dummheit fällt — siehe den Staatskalender über Europa". Und über die Vorsehung? „Die Vorsehung ist ein Begriff ohne jeglichen Halt. Ich weiss recht wol, was Lessing und die anderen Deutschen behauptet haben, dass die Weltgeschichte das Staatsprotokoll der Vorsehung sei;

das ist ein hübsches Gedicht und ich könnte es wol auch in Versen ausführen; aber nicht glaub' ich in Ernst daran".

Mir ist es, als ob ich unter allen diesen verzweifelten Reden über Menschenwerth und Weibertreue, über Könige und Bischöfe, Christenthum und Geschichte einen Unterstrom rieseln hörte von dem ergreifenden Klagegesang der „Melancholie":

Du, Wächter, sprich: Wie spät ist denn die Stunde?
Wird diese Nacht denn nie zu Ende gehn?
Es weicht und kehrt der Mond mit blut'ger Wunde,
Thränenden Aug's die Sterne niedersehn.
Wie mit der alten Jugendkraft im Bunde
Schlägt stark mein Puls und spottet meinem Flehn.
Wie unermesslich jedes Pulsschlags Schmerzen!
Weh meinem blutigen, zerrissnen Herzen!

XI

Kein Zug illustrirt besser die Civilisationsstufe Schwedens zu Tegnér's Lebzeiten als die Weise, in welcher Wissenschaft und Religion verknüpft waren. Das Verhältniss zwischen Staat und Kirche war so intim, ich hätte beinahe gesagt so naiv, dass ein Professor schon als solcher zugleich Pfarrer war und dass das natürliche, das erwartete Avancement für einen tüchtigen Professor in Griechisch, Botanik oder Geschichte das war, dass er — Bischof wurde. Es war ein Staatshaushalt, der lebhaft an die private Haushaltung bei Molière's Harpagon erinnert. Der Universitätslehrer, dessen Katheder in Lund am Sonntage mit der Kanzel auf dem Lande vertauscht

wurde, war eine Art Maître Jacques mit dem Ornat über dem Professorrock, und musste, wie der berühmte Diener des Geizigen im Lustspiele, in jedem eintretenden Falle den Staat fragen: „Bitte, ist es Ihr Kutscher oder ist es Ihr Koch, mit dem Sie jetzt sprechen wollen? denn ich bin beides."

Die ursprüngliche Ursache, weshalb Tegnér das Avancement wünschte, war rein ökonomischer Natur; er hatte Schulden und die vermehrte Einnahme kam ihm sehr zu statten. Er war wie die Gebildeten seiner Zeit gewohnt, einen bestimmten Unterschied zwischen der esoterischen und der exoterischen Seite der Religion zu machen, und wenn er auch seinem Charakter nach sich als Heide fühlte, so waren seine Stimmungen doch oft fromm; er war zu viel Dichter, um sich nicht oft und leicht contrastirenden Eindrücken hinzugeben; so kam es, dass er in seinen Ueberzeugungen ursprünglich kein Hinderniss fand, das Bischofsamt anzunehmen. Doch kaum zum Bischof ernannt, fühlte er den tiefsten inneren Widerwillen gegen all' die Zweideutigkeit und Halbheit, in die er sich verwickelt sah und in der die Pflichten gegen seine Familie ihn festhielten. So stieg die Misanthropie und die Unlust zu leben, die im Jahre der Krise entstanden war, immer mehr. Energisch und pflichttreu, wie er war, warf er sich auf die äusseren Seiten seines Amtes; er wurde der Civilisator und Organisator seines Stiftes, ein feuriger, unternehmender Schuldirector, ein überlegener, rücksichtslos eingreifender Erzieher seiner Pfarrer. Der rein bürgerliche Standpunkt, den er in seiner Auffassung der Kirche einnahm, ist ungefähr derselbe, den gleichzeitig in England der übrigens weit weniger freisinnige Coleridge einnimmt. „Die frühere religiöse Bedeutung der Kirche", sagt Tegnér, „kann natürlich nicht wieder aufgerichtet werden, denn das System, auf welchem sie be-

ruht, hat drei Jahrhunderte der Geschichte verschlafen, und es ist zu keinem Nutzen, dass Einer und der Andere thut, als ob er an die Nachtwandlerin glaube. Aber die Kirche hat auch eine bürgerliche Bedeutung, und sie kann und muss als integrirender Theil der menschlichen Gesellschaftsordnung aufrecht erhalten werden. Will man auch diese ihre Bedeutung der Schlaffheit und der Schlafsucht preisgeben, so sehe ich nicht ein, weshalb nicht die Geistlichkeit mitsammt dem ganzen religiösen Apparat zum Besten der Staatskasse eingezogen werden sollte." Um zu begreifen, wie stark er sich in Anspruch genommen fühlte, muss man wissen, dass der Predigerstand in Schweden sich damals in Bildung und Sitten auf gleich niedriger Stufe befand. Es galt, den Pfarrern die Elemente humaner Bildung beizubringen und die ärgsten Trunkenbolde unter ihnen zu entfernen. Man hatte ihm einen Augiasstall zu reinigen gegeben.

Die geistlosen Beschäftigungen zehrten an seiner schon im voraus erschütterten Gesundheit und guten Laune. „Die Examina stehen jetzt bevor und ich muss acht Tage nach einander im Gymnasium sitzen. Dann Predigerexamen und Ordination. Dann nicht weniger als acht neue Kirchen einzuweihen in diesem Sommer. Und bei alledem soll geredet werden, immer geredet werden, um Nichts und für Nichts. Words, words, words, sagt Hamlet. Beklage mich, ich bin todtmüde von Reden, von Missmuth und muss doch immer wieder daran. Kein Mensch achtet darauf, was ich sage, und ich selbst auch nicht. Das nenne ich in die Luft reden und sein Leben in Ceremonien vergeuden." Es kamen Augenblicke, wo alles Geistliche ihm ein Greuel war. In einem solchen schrieb er scherzend an einen Freund, den er bat, ihm ein paar Pferde zu kaufen: „Keine schwarzen; denn ich vertrage nicht die Pfaffenfarbe." Es war ein trauriger

Missgriff, der einen so modernen Geist in ein so mittelalterliches Costüm hüllte; das Ornat vermochte nicht ihn umzuwandeln, wie es so manchen Anderen umgewandelt hat; aber es peinigte ihn und verzehrte ihn nach und nach wie ein vergiftetes Nessushemd.

Und doch war seine Glanzzeit noch nicht vorbei. Bevor seine Sonne unterging war ihm noch ein prachtvolles Abendroth vorbehalten. Die vielen zerstreuten Wolken, die sich über seinem Haupte und in seinem Horizont gelagert hatten, machten, wie es zu gehen pflegt, nur den Sonnenuntergang glühender und reicher. Die Zeit des lyrischen Enthusiasmus war für Tegnér für immer vorbei; der Glaube an Zukunft und Fortschritt, der die Quelle des Lebensmuthes ist, war ja längst versiegt. Aber noch eine Fähigkeit hatte er in Reserve, ein Talent, das bisher der schaffenden Phantasie und der lyrischen Begeisterung untergeordnet gewesen war, die poetisch-rhetorische Gabe. Diese erreichte in seiner Bischofszeit ihre höchste Blüthe.

Wie das Talent Tegnér's zur Hervorbringung der von ihm selbst sogenannten „lyrischen" Charaktere in Verbindung mit dem lyrischen Hang des ganzen schwedischen Volkes steht, so stimmt auch diese seine zweite Fähigkeit merkwürdig mit Grundeigenschaften seines Volkes überein. Die schwedische Nation hat eine besondere Gabe, zu repräsentiren. Der Schwede liebt, was sich gut ausnimmt, und versteht besser als Dänen und Norweger vortheilhaft zu arrangiren; er hat in Sitte, Umgangsleben, Rede mehr Form und zugleich mehr förmliches Wesen, als die übrigen Skandinaven. Schon die Sprache ist ceremoniell, indem ihr das Anredewort „Sie" ganz fehlt, so dass Name oder Titel unaufhörlich wiederholt werden müssen. Kein nordisches Volk versteht wie das schwedische eine Procession, ein Fest, eine

öffentliche Ceremonie, einen Einzug oder eine Krönung mit dem Ensemble anzuordnen, das erforderlich ist, um die Wirkung zu sichern. Dieser nationalen Repräsentationslust, deren Pflanzschulen die Kirche und die Universitäten aus leichtverständlichen Gründen immer waren, entspricht eine eigene Art von nationaler, festlicher Beredtsamkeit. Die schwedische Beredtsamkeit ist pathetischer und prachtliebender als die der übrigen skandinavischen Völker. Sie hat etwas von dem geistlichen Schwung, den die Kirche mitbrachte, etwas von dem professorenartigen Gepräge, das die Universitäten bewahrten, und nahm endlich nach der Stiftung der schwedischen Akademie ein eignes akademisches Element in sich auf, das man als einen Hang zum Euphemismus, eine Neigung die Gedanken zu umschreiben und den Dingen schöne Namen zu geben, bezeichnen kann. Von den Mängeln derselben hatte Tegnér nur wenige, aber er besass alles, was in dieser Schule entwickelt war von Kraft und Klang der Sprache, von Klarheit und Bilderpracht des Vortrags, von Fähigkeit, Stimmungen auszudrücken und eine ganze Versammlung in Stimmung zu bringen. All' dieses kam in Tegnér's Festreden und Festgedichten zur feinsten Blüthe. Sein berühmtestes Festgedicht ist das vom Jahre 1829 geworden.

Studenten aus Lund hatten Oehlenschläger eingeladen, ihrer Promotion beizuwohnen und als Tegnér dies erfuhr, beschloss er, die Gelegenheit zu benutzen, mit einem der für die Magister des Tages bestimmten Lorbeerkränze Adam Oehlenschläger zu krönen. Eine schwedische Idee und eine poetische! ausserdem die Idee eines edlen, nicht eitlen Dichters! So entfernt war Tegnér von jedem übertriebenen Streben nach Anerkennung, dass es ihm ganz natürlich war, einen anderen Dichter als seinen Meister zu bekränzen. Er hatte eben seine

Rede geendet und den Rector aufgefordert, die Magisterpromotion zu beginnen, als er gegen Oehlenschläger gewendet, der am Hochaltare in der Domkirche stand, noch ein Mal das Wort ergriff und den Rector anredete:

Aber bevor du den Lorbeer vertheilst, so schenke mir einen,
Nicht für mich; in dem Einen jedoch will Alle ich adeln.
Nordens Sängermonarch ist hier, der Adam der Skalden,
Erbe des Throns im Reich des Gesangs, denn der Thron ist Goethe's.
Wüsste doch Oscar darum, im Namen des Theuren geschäh' es.
Nun nicht ist's in dem seinen, noch minder in meinem, es ist im
Namen des ew'gen Gesangs, lauttönend in Hakon und Helge,
Dass ich dir biete den Kranz; er wuchs wo Saxo gelebt hat.
Hin sind die Zeiten der Trennung — im Reiche des Geistes, dem freien
Sollten ja nimmer sie sein — und verschwisterte Lieder ertönen
Ueber den Sund und entzücken uns jetzt, und vor allen die Deinen.
Drum beut Swea den Kranz dir — ich sprech' im Namen von Swea:
Nimm von dem Bruder ihn an, und trag' ihn zur Ehre des Tages.

Und unter dem Getöse von Pauken, Trompeten und Kanonen setzte er den Kranz auf Oehlenschläger's Haupt. Mag die Inscenirung nur dem Augenblicke gehören, Pauken, Trompeten, Kanonen, die ganze Janitscharenmusik im Momente verschwinden! Es war doch ein grosser und schöner Augenblick, und die Erinnerung daran hat, wie wenige andere, die nordischen Völker mit einander verbrüdert.

XII.

Das Jahr 1830, das Frankreich die Julirevolution brachte, veränderte dadurch in Schweden die politischen Stimmungen und bald die politische Situation; das Jahr gab dem Liberalismus einen neuen Aufschwung, modificirte bedeutend seine Zwecke und veränderte die Sprache seiner Presse. Vor 1830 war das Ideal der schwedischen Liberalen Freiheit gewesen; jetzt wurde es Demokratie. Selbstverständlich trieb das Hervorrücken des Liberalismus die conservativen Gruppen zur entgegengesetzten Aeusserlichkeit. Upsala war das Hauptlager der reactionären Partei; hier herrschte Geijer, und die loyalen Studenten folgten ihm so treu, dass sie in einem Ständchen an Karl Johann es als ihre Pflicht bezeichneten „obéir, mourir et se taire". Zum Vergelt nannte die Stockholm'sche liberale Presse Upsala ein faules Torynest und die Universitätsprofessoren vertrocknete Maulwürfe. Eine neue Journalistik entwickelte sich, die unter dem herrschenden Absolutismus nur durch einen persönlichen, ausgelassenen Ton sich Gehör verschaffen zu können meinte. Der Styl dieser Presse war leichtfertig und scharf; sie verletzte mit Nadelstichen und Persiflage. Man schonte weder den Hof noch die Person Karl Johann's. Gefiel dieser Ton auch in einigen hauptstädtischen Kreisen, so erregte er doch besonders in den Provinzen einen lebendigen Unwillen, bei Keinem einen stärkeren, als bei Tegnér, dessen zerrissenes Gemüth allzu verstimmt war, um das Gute sehen zu können, das möglicherweise einmal mit der Zeit von all' diesen Sünden gegen den guten Ton und gegen den Respect vor dem Ruhm des alten Königs hervorgehen könnte. Er legte einen leidenschaft-

lichen Protest dagegen ein, und die liberalen Blätter fielen wie Wespen über ihn her. Die Folge war, dass er sich bald nicht nur gegen die liberale Presse, sondern auch gegen die von ihr verkündeten Lehren wandte. Geistesaristokrat, wie er war, widerte das demagogische Wesen ihn an; zum idealen Begriffe vom Volke hatte er sich kaum selbst in seiner besten Zeit erhoben, und jetzt, nachdem aller Glaube an menschliche Reinheit und Seelenschönheit in ihm zerstört worden, konnte er sich weniger als je dazu erheben. Und unter diesen Umständen musste er als Fach-Politiker auftreten, indem er als Bischof an den Reichstagsverhandlungen zu Stockholm Theil nahm. Es kann nicht Wunder nehmen, dass es jetzt in entschieden conservativer Richtung geschah; ja Tegnér trat sogar als ein wahres „enfant terrible" des Conservatismus auf, denn wenn der alte streitbare Geist über ihn kam, schonte er weder Freund noch Feind. Durch alles, was er jetzt schreibt oder im Reichstage spricht, ziehen sich die bitteren Ausfälle gegen die neue Form von Journalistik, die ihm als das sichere Symptom von Schwedens Verfall erschien. Man höre seine Sprache:

Die schwed'schen Farben waren blau und gelb,
Es kleidete in sie sich Kraft und Ehre.
Schmutz ist jetzt Nationalfarb', und die Lüge
Eu'r Heldenlied, das Schmäh'n ist losgelassen
Sechs Tage, ja wol sieben, in der Woche.
Sein Auge späht in's Leben jedes Hauses,
Es liegt sein Ohr vor jedem Schlüsselloch —
Ihr Männer Schwedens ist das eure Freiheit?

Seine Krankheit hatte seit dem ersten Ausbruch ihm nicht Ruhe gelassen. Eine Badereise nach Karlsbad im Jahre 1833 brachte keine Linderung, geschweige denn Genesung. Der wesentlichste Nutzen, den die Reise zur

Folge hatte, war der rein geistige, dass Tegnér Deutschland etwas besser kennen lernte. Er hatte nur wenig Sympathie für dieses Land, dessen zu jener Zeit so dunkle Philosophie ihn zurückscheuchte, und das ihm literarisch in das Aneignen fremder Erzeugnisse, ohne denselben ein eigenes Gepräge geben zu können, aufzugehen schien. Er vergleicht die Deutschen mit dem kaspischen Meer, das eine Menge Flüsse aufnimmt, aber keinen Ablauf hat und alles in Nebelform verdunsten lässt. Auf der Reise, während welcher ihm als dem in ganz Deutschland berühmten Dichter grosse Aufmerksamkeit, sowol von Privaten wie von dem König Friedrich Wilhelm IV. erzeigt wurde, erhielt er wenigstens einen flüchtigen Eindruck der positiven Eigenschaften des Volks. Er schreibt u. A.: „Deutschland ist seiner tollen Nebelhaftigkeit zum Trotz unleugbar lange der Lehrstuhl Europa's gewesen, und Preussen ist unzweifelhaft jetzt die Intelligenz der civilisirten Welt." Aber er war zu alt um auf's neue in die Schule zu gehen, und doppelt lebensmüde, nachdem die Hoffnung auf Besserung vereitelt worden, kehrte er zu seinem geistestödtenden Beruf und seinem vergeblichen Kampf gegen die politische Entwicklung in Schweden zurück.

Sein Abscheu gegen die Presse, die er vergeblich zu bekämpfen suchte, ging so weit, dass sich zuletzt sein Herz sogar von Schwedens Land und Volk entfremdete. Er schreibt: „O mein armes Vaterland! Ueber die Publicisten selbst wundere ich mich nicht; sie leben von Schmähen wie der Scharfrichter vom Köpfen und der Schinder vom Geisseln; aber was soll man von einem Volke sagen, von dem ganzen hochlöblichen schwedischen Volke, das solche Erbärmlichkeit nicht nur duldet, sondern ermuntert, kauft, liest, bewundert? Es kann nur so erklärt werden, dass die Nation ganz und gar Pöbel geworden ist, mit sehr wenigen Ausnahmen. Ich sehe

nicht ein, dass anderes übrig bleibt, als Abschied zu nehmen, wenn nicht von Schwedens Land, so doch von der schwedischen Sprache und Finnisch oder Lappisch zu schreiben". Anderswo heisst es: „Mein Traum von der Ehre und gesunden Vernunft des schwedischen Volkes ist längst ausgeträumt und für immer zersplittert". Und mit einer Wendung, die interessant ist, weil sie beweist, wie nah' verwandt nach der eigenen Empfindung Tegnér's seine Streitbarkeit den Liberalen gegenüber mit seiner Bekämpfung der Romantiker war, schreibt er: „Du kannst dir leicht vorstellen, was ich von dem königlich schwedischen Publikum denke. Den Gedanken — ein Traum war es — dass sich mit einem solchen Mob etwas ausrichten liesse, hab' ich längst aufgegeben. Sie sind und bleiben verworfen. In welcher Form auch die Thorheit auftritt, politisch oder litterär, als Phosphorismus oder als Rabulismus, so ist die Masse bereit, ihr zuzufallen. Ein so erbärmliches Geschlecht ist des Pulvers nicht werth."

Diese Aeusserungen sind alle von 1839 und dem ersten Monat 1840. Eine solche Wucht von Hoffnungslosigkeit und Menschenverachtung konnte den stärksten Geist zum Unterliegen bringen, wie viel mehr einen, den sechzehnjährige Krankheit untergraben hatte. Als Tegnér sich während des Reichstags 1840 in Stockholm aufhielt, trat die Katastrophe ein. Der Wahnsinn brach aus. Er äusserte sich theils in wilden Ausbrüchen von Sinnlichkeit unter voller Geistesstörung, theils und am häufigsten im Entwerfen von kolossalen Plänen, riesigen Finanzoperationen, Plänen zu Völkerwanderungen und Welteroberungen. Der Stern war erloschen.

Er entzündete sich wieder, um einige Jahre hindurch mit einem milderen, schwächeren Schein zu leuchten; aber sein rother Marsglanz kehrte nicht wieder zurück.

Was muss der unglückliche grosse Mann nicht gelitten haben, bis der Wahnsinn zum entscheidenden Ausbruch kam! Schon 1835 sagte er zu Adlersparre, dass seine Seele brenne und sein Herz blute, dass aber seine Krankheit, der man den Kosenamen Hypochondrie gebe, mit seinem wirklichen Namen Tollheit hiess. „Es ist eine Erbschaft", fügte er hinzu, „die los zu werden nicht in meiner Macht stand." Bei seinem letzten Besuch in Wermeland sagte er: „Ich bin die personificirte Antisana, ich stehe mit den Füssen im Schnee, aber der Kopf brennt und speit Feuer." Er weissagte, nicht lange Zeit vor sich zu haben, sprach aber mit Trauer über die Weise, in welcher er zu sterben verurtheilt sei, „Bissen für Bissen von dem tausendmäuligen Ungeheuer, der Hypochondrie, verschlungen." Was hat er nicht gelitten! Ich gebrauchte den Ausdruck, dass die Furien über seine Schwelle stiegen. Er hat selbst seinen Jammer unter einer ähnlichen Gestalt gesehen: „Du kennst nicht den Einfluss der Furie, an die ich getraut worden bin, ohne Pfarrer noch Brautjungfer, ja ohne gefreit zu haben. Sie ist von einem Alp und einem Vampir im Verein erzeugt, und selbst wenn sie nicht auf meiner Brust reitet oder mein Herzblut saugt, lässt sie mich verstehen, dass sie in der Nähe ist und in kurzer Zeit mich mit einem Besuch zu beehren gedenkt." Wirkliche Geistesstörung muss nach einem solchen einleitenden Zustand fast als eine Erlösung gekommen sein. Die Aerzte befahlen die Reise nach einer damals sehr angesehenen Heilanstalt in Schleswig.

Der Aufenthalt in dem Irrenhaus währte nicht lange; es ist aber interessant, selbst dorthin ihm zu folgen, so schön und eigenthümlich waren die Schwärmereien, die ihn peinigten. Eine Person, die ihn dorthin begleitete, hat uns folgenden wörtlichen Ausspruch von ihm während der Krankheit aufbewahrt: „Die ganze Verwirrung

kommt von dem verdammten Eifer her mit dem Diadem, das sie mir auf den Kopf setzen wollten. Du kannst sonst glauben, dass es ein Prachtstück war: Bilder in Miniatur, nicht gemalt, sondern leibhaftige und wirklich existirende Miniaturen von vierzehn der edelsten Dichter bildeten einen Kranz. Das war Homer und Pindar, Tasso und Virgil, Schiller, Petrarca, Ariost, Goethe u. s. w. Zwischen jedem Paar brannte ein strahlender Stern, nicht von Flittergold, auch nicht von Diamanten, sondern von wirklich kosmischem Stoff. Mitten vor der Stirn war ein Diadem in Form einer Lyra angebracht, die etwas vom eigenen Lichte der Sonne geliehen hatte. So lange diese Lyra still stand, war Alles gut — aber auf einmal begann sie sich in einem Kreislauf zu bewegen. Schneller und schneller wurde die Bewegung, dass jeder Nerv in mir davor erzitterte. Zuletzt fing sie an sich im Kreise mit solcher Eile zu schwingen, dass sie zu einer Sonne verwandelt wurde. Da wurde mein ganzes Wesen bewegt und gebrochen; denn Du musst wissen, nicht um den Kopf, sondern um das Gehirn selbst war das Diadem geschlungen. Doch jetzt schwang es sich rings herum mit einer völlig unberechenbaren Gewaltsamkeit, bis es auf einmal zersprang. Dunkel, Dunkel, Dunkel und Nacht breitete sich über die ganze Welt aus, wohin ich mich auch wandte. Ich wurde verwirrt und schwach; ich, der ich immer Weichlichkeit bei Männern gehasst habe, ich weinte und vergoss brennende heisse Thränen. Alles war vorbei. —"

Ist dies nicht eher die Poesie des Wahnsinnes, als der Wahnsinn selbst? Und wie tritt das wahre Wesen des Dichters, selbst in diesem sonderbaren Traum hervor — dem Jugendtraum von Kränzen und Kronen, jetzt in der Schmiede des Wahnsinns rothgeglüht! Für den kühlen Lorbeerkranz, den er um Oehlenschläger's Haupt

gewunden, hatten jetzt seine Nornen ihm diesen glühenden Ring um die Stirn gelegt. — Glücklicherweise kühlte er schnell wieder ab, und im Frühling 1841 war der Dichter wieder in seiner Heimath.

In der letzten grösseren Dichtung („Die Kronenbraut"), in welcher er sich selbst geschildert hat, sehen wir den alten Bischof als Dorfpatriarch von einer verehrenden Gemeinde umringt. Die Jahre glitten hin in der milderen Stimmung, die das Alter mit sich führte; ein Schlaganfall im Jahre 1843 meldete, dass der Tod nicht fern sei und den 2. November 1846 hauchte der müde Dichter seinen letzten Athem aus.

Werfen wir einen Rückblick auf die Entwickelung dieses Geistes, in dessen reichem Boden die Keime des Genies und Wahnsinnes dicht neben einander wie in einer Doppelnuss lagen, so sehen wir dieses kräftige und heitere Gemüth wie einen Funken aus dem kieselharten Naturgrund des schwedischen Bauernstandes hervorspringen. Er saugt Nahrung aus der landschaftlichen Schönheit Schwedens und den alten Sagen Scandinaviens. Er schwärmt für That und Kampf und drückt seine Schwärmereien in einer Sprache von flammenvergoldeten Bildern aus. Er lernt den antiken Geist kennen, und sein angeborener Naturtrotz wird in einer griechisch-religiösen Harmonie gemildert. Sein religiöser Freisinn führt ihn zum politischen Freisinn und die religiöse Versöhnung seines Gemüths führt einen Versuch politischer Versöhnung der streitenden Tendenzen des Jahrhunderts mit sich. Dieser geistige Standpunkt bestimmt seinen literarischen: die Verkündigung des Evangeliums der Klarheit, des Lichts und des Gesanges als Ausdruck der geistigen Gesundheit. Auf dieser Höhe führt er das epochemachende Werk seines Lebens aus, das ideale Bild vom nordischen Alterthum, wie die Zeitgenossen es sich träumten. Man

muss, um gegen dies Werk gerecht zu sein, den Zeitpunkt festhalten, in welchem es entstand. Vergleicht man damit ein nordisches Meisterwerk unserer Tage (Björnson's „Bergliot" z. B.), so findet man es natürlich weder norwegisch noch nordisch; es ist nur relativ nordisch, aber die schönsten Lieder desselben sind unbedingt schön. Kaum war dies Werk vollendet, das bestimmt war, das entscheidende Zeugniss im Kampfe von der Bedeutung der poetischen Gesundheit zu liefern, so zeigte es sich, dass der Krankheitskeim in der Seele des Dichters so kräftig gewachsen war, dass es nur einer einzelnen seelischen Krise bedurfte, um den Lebensmuth, um den sich die hässliche Schmarotzerpflanze rankte, zum Verwelken zu bringen. Die Sommerzeit seines Lebens war dahin. Der Spätherbst brachte noch einige schöne Früchte, und der Stamm war todt.

Der Eindruck, den ich am liebsten hervorbringen möchte, ist der, dass der Mann, welcher dem Namen Esaias Tegnér Weltruhm gab, vor allem ein ganzer Mensch war, in Fehlern wie in Tugenden eine grundehrliche, rechtschaffene Seele, leichtbeweglich, aber mit einer leuchtenden Liebe zum Schönen und Wahren. Sein menschliches, irdisches Wesen ist so werthvoll, dass es trotz all seiner Schwächen auch dem Fremden Interesse darbietet, während das rein ideale Bild von Tegnér als Dichter mit verklärten Umrissen vor dem Volke stehen bleiben wird, in dessen Sprache er dichtete und auf welches er wie ein Strahl von der Sonne des neunzehnten Jahrhunderts gewirkt hat.

GUSTAVE FLAUBERT.

GUSTAVE FLAUBERT.

(1881.)

Gustave Flaubert wurde 1821 in Rouen geboren. Als er 1880 durch einen plötzlichen Tod daselbst verschied, hinterliess er die europäische Dichtkunst nicht in dem Zustand, in welchem er sie vorgefunden hatte — kein Künstler kann als solcher sich einen bessern Nachruhm wünschen. Die Arbeit seines Lebens bezeichnet einen Schritt in der Geschichte des Romans.

Er war ein Prosaschriftsteller ersten Ranges, einige Jahre hindurch wol der erste Frankreichs. Seine Stärke als Prosaist beruhte auf einer künstlerischen und literarischen Gewissenhaftigkeit, die sich bis zur Genialität erhob. Er wurde ein grosser Künstler, weil er keine Mühe scheute, weder wenn er sich zum Schreiben vorbereitete, noch wenn er schrieb, sondern Beobachtungen und Aufklärungen mit der Sorgfalt eines blossen Gelehrten sammelte und seinen Stoff mit der Leidenschaft eines blosen Formanbeters plastisch und harmonisch zu gestalten strebte.

Er wurde ein Meister des modernen Romans, weil er die Selbstüberwindung hatte, nur wahre seelische Vorgänge darstellen zu wollen und allen Effecten der dichterischen Beredsamkeit, allen pathetischen oder dramatischen Momenten, welche auf Kosten der Wahrheit schön oder interessant erscheinen, aus dem Wege ging. Sein Name ist mit künstlerischem Ernst und litterarischer Strenge gleichbedeutend.

Er war nicht ein Gelehrter, der zugleich Dichter war oder in dem Verlauf seines Lebens Dichter wurde; seine dichterische Arbeit als solche ist auf eindringlichen, langsam gewonnenen Vorstudien begründet. Seine Bücher haben nichts Jugendliches oder Flatterhaftes, nichts Lächelndes oder Gewandtes. Diese Bücher sind Resultate der langsamen und späten Reife. Er debutirte erst, als er 35 Jahre alt war, und hinterliess, obwol er der Literatur alle seine Zeit gewidmet hatte, in seinem 59. Jahre nur sieben Werke.[1]

Es war eine tief ursprüngliche, aber keine elementare Natur. Seine Originalität beruhte darauf, dass in seinem Gemüthe zwei literarische Hauptströmungen zusammenliefen und einen neuen Born bildeten. Er erhielt in seiner Jugend gleichzeitig, oder fast gleichzeitig zwei Impulse, welche die Laufbahn seines Geistes bestimmten.

Die erste Strömung, die ihn erreichte, war die romantisch-beschreibende Richtung der Literatur, die Chateaubriand entstammt, der lyrisch bewegte und farbenprächtige Styl, der in „Atala" und „Les Martyres" die Franzosen zum ersten Male bezauberte und später in Victor Hugo's „Les Orientales" und „Notre Dame de Paris" einen

[1] Die Titel sind: Madame Bovary, Salammbô, L'éducation sentimentale, La Tentation de Saint-Antoine, Le Candidat, Trois Contes, Bouvard et Pécuchet.

noch viel festeren und mächtigeren Rhythmus und eine weit überlegene malerische Kraft gewann. Flaubert war, wie alle Dichter und wie alle Menschen, als Jüngling lyrisch gestimmt gewesen. Seine, nie gedruckten, lyrischen Versuche wurden durch die geschichtliche Entwickelung der französischen Poesie farbenschillernde melancholische Huldigungen der Religion der Schönheit. Der zweite Strom, der in sein Inneres hineingeleitet wurde, war die Richtung der Romane Balzac's gegen das Moderne, ihr Sinn für das Hässliche und Brutale als charakteristisch, ihr leidenschaftlicher Hang zur Wirklichkeit und ihre Treue der Beobachtung.

Indem diese zwei Flüsse bei ihm zusammenströmten und nach dem Verlauf einiger Zeit sich mit einander mischten, erhielten sie eine neue Farbe und einen neuen Namen.

Er hatte als Jüngling für die Schubladen seines Schreibtisches viel descriptive und pathetische Lyrik in Hugo's, Gautier's und Byron's Styl geschrieben; aber in der richtigen Empfindung, dass seine Originalität sich nicht in dieser Richtung geltend machen könne, und dass man auf diesem Gebiet überhaupt nicht mehr originell zu sein vermöge, hielt er seine Productionen zurück und fand sich darein, für unbegabt, jedenfalls für unproductiv angesehen zu werden. Er schrieb ungefähr zur selben Zeit Versuche entgegengesetzter Art; er pflegte eine komische Tragödie über die Kuhpocken zu nennen; aber auch diese Versuche gab er nicht heraus. Erst da Chateaubriand und Balzac in seinem Gemüth eine neue poetische Form erzeugt hatten, fühlte er sich seiner Originalität gewiss und trat öffentlich auf.

I.

Selbst denen, die wenig oder nichts von Flaubert gelesen haben, ist es bekannt, dass er in dem Jahre 1856 mit einem Roman, „Madame Bovary", ein ausserordentliches Aufsehen in Paris, und bald danach in Europa machte. Ein thörichter Process — der Staatsanwalt klagte den Verfasser unsittlicher Tendenzen an — und eine entschiedene Freisprechung durch die Jury vermochte nur wenig die Aufmerksamkeit zu vermehren, die das eigenthümliche neue Talent schon an und für sich erregte. Das Buch erschien, wie alle neuen Anfänge in der Literatur, sonderbar und anstössig. Es war ein Zeichen des Widerspruchs. Man verglich es mit den Dichtungen einer älteren Zeit und sagte sich: Ist dies Poesie? Es erinnerte manch' Einen mehr an Chirurgie, Anatomie. Noch weit später hiess es in literarischen Kreisen in Paris, wo man einem früheren Begriff von Poesie treu blieb: „Wir bedanken uns für die Skelette des Herrn Flaubert." Der Verfasser wurde Ultrarealist genannt, man fand in seinem Roman nur die unbarmherzige, unerbittliche Physiologie des Alltäglichen in seiner traurigen Hässlichkeit.

Man übersah im ersten Augenblick, dass ab und zu diesem Physiologen ein zwar durchaus unpersönlicher, aber bildlicher, farbenreicher Ausdruck entschlüpfte, der von einer ganz anderen Welt als derjenigen des Romans Botschaft zu bringen schien. Das literarisch halbgebildete Publikum merkte nicht, dass diese Schilderung platter Provinzverhältnisse und Provinzunglücksfälle, erbärmlicher Irrthümer und eines elenden Todes in einem Styl vorlag, der zugleich klar wie eine Spiegelfläche und dem Ohre musikalisch wohlthuend war. Es lag ein Lyriker unter

dem Buche begraben, und bisweilen schlug ein Flammenwort aus dem Grabe empor.

Es war eben der Zeitpunkt, wo die Generation, die zwischen 1820 und 1830 geboren war, sich der Herrschaft in der Literatur bemächtigte und ihr physiognomisches Gepräge in einer mit harten Händen durchgeführten Analyse des Wirklichen offenbarte. Die neue Generation wandte sich von dem philosophischen Idealismus und der Romantik ab und schwang mit wahrem Enthusiasmus das Secirmesser. In demselben Jahr, wo „Madame Bovary" erschien, anatomirte Taine in seinem Werk „Les philosophes français du 19 siècle" die herrschende spiritualistische Lehre, vernichtete Cousin als Denker und erklärte ohne die Romantiker zu bekämpfen mit kühler Gleichgültigkeit, dass Hugo und Larmartine schon Classiker seien, die von der Jugend eher aus Neugier, als aus Sympathie gelesen würden, und die ihr so fern standen, wie Shakespeare und Racine. Sie seien „bewunderungswürdige und ehrwürdige Ueberreste eines Zeitalters, das gross war und nicht mehr existire". Sein Freund Sarcey schrieb nicht viel später im „Figaro" jenen von Banville, dem Zögling der grossen Romantiker, vielbesungenen und vielverspotteten Artikel, der in den Worten culminirte: „Vorwärts, meine Freunde! Nieder mit der Romantik! Voltaire und die Normalschule!" [1] In der dramatischen Poesie schien die Opposition gegen die Romantik mit der kleinen, unfruchtbaren Ecole de bon sens gescheitert; Ponsard und seine Geistesverwandten hatten lange nicht das halten können, was man sich einst von ihnen versprach. Aber neuere realistische Dramatiker schlossen sich eben zu jenem Zeitpunkt ihnen

[1] Man sehe Th. de Banville: Odes funambulesques: Villanelle des pauvres housseurs und zwei Triolette.

an. Augier, der seine ersten Poesien Ponsard gewidmet hatte und der Anfangs der sentimental-bürgerlichen Richtung desselben gefolgt war, betrat 1855 eine neue Bahn drastischer Schilderung der unmittelbaren Vorzeit. Der kühnere, derbere Dumas hatte ihm eben den Weg gezeigt, und bei diesem fängt trotz aller Pietät für die Generation, der sein Vater angehörte, die directe und treffende Verspottung der romantischen Ideale an; man sehe die Rollen de Nanjac's in „Le Demi-monde," de Montègre's in „L'ami des femmes." Das Wort, das Montègre durch die Ueberlegenheit de Ryons' in Verwirrung gebracht, demselben erwidert: „Vous êtes un physiologiste, Monsieur", war in Wirklichkeit die einzige Antwort, welche die ältere Generation der Kritik der jüngeren entgegenzustellen hatte.

Augier ist 1820, Dumas 1824, Sarcey und Taine sind 1828 geboren. Der Dichter Madame Bovary's, der 1821 das Licht erblickte, hatte augenscheinlich unter seinen nächsten Zeitgenossen Verwandte. Er war von ihnen durch seine geheime unerschütterliche Treue gegen die Ideale des vorigen Geschlechts verschieden. Aber er machte den Angriff auf die Caricaturen derselben so rücksichtslos mit, das man ihn ohne Weiteres zu der Gruppe jener Antiromantiker rechnete.

Und doch erinnert er durch seine Härte und Kälte fast noch mehr an den in der vorigen Generation alleinstehenden Mérimée, ja er schien Vielen nur ein schwererer, breiterer Mérimée. Denn was an ihm zuerst auffiel, das war der kaltblütige Dichter, und diese zwei Bestimmungen: kaltblütig und Dichter, die sich bisher ausgeschlossen hatten, waren nur bei Mérimée vereint erschienen.

Ein näheres Studium würde doch erwiesen haben, dass die Kaltblütigkeit Mérimée's ganz andersartig war als diejenige Flaubert's. Mérimée behandelte romantische

Stoffe in einem unromantischen, trockenen und knappen Styl. Sein Ton und sein Styl stimmten überein, denn der Ton war ironisch und der Styl bildlos und kalt. Mit Styl und Ton stand aber die Wildheit, die barbarische Leidenschaftlichkeit des Sujets in Widerspruch.

Bei Flaubert dagegen stimmte der Stoff und der Ton überein; denn er stellte mit unendlich überlegener Ironie das Leere und Thörichte dar. Aber mit dem Stoff und dem Ton stand der Styl in Widerspruch. Er war nicht wie bei Mérimée rationell und mager; er war farbenstrahlend und harmonisch. Der Dichter breitete den goldgewirkten Schleier desselben über all das Platte und Traurige, das er erzählte, aus. Wenn man das Buch laut vorlas, erstaunte man über die Musik dieser Prosa. Der Styl enthielt tausend melodische Geheimnisse; er ironisirte die menschliche Schwäche, das ohnmächtige Sehnen und Trachten, den Selbstbetrug und die Selbstzufriedenheit mit einem Accompagnement von Orgelmusik. Während der Chirurg im Texte, ohne Theilnahme an den Tag zu legen, zerfleischte und zerriss, schluchzte ein schönheitsliebender Lyriker in der Begleitung. Schlug man eine solche Seite auf, in der ein Dorfapotheker sein halbwissenschaftliches Geplauder vortrug, in der eine Diligencetour geschildert oder eine alte Mütze beschrieben wurde, so war sie, stylistisch betrachtet, durch die Frische der Ausdrücke und durch den soliden Satzbau farbig und dauerhaft wie ein Mosaik-Gemälde. So fest war jeder Absatz zusammengeschrieben, dass Flaubert selbst die Empfindung hatte, man könne nirgends zwei Worte wegnehmen ohne dass, rhythmisch gesprochen, die ganze Seite zusammenfalle. Die sichere Feinheit der Bilder, der Erzklang der Wortverbindungen, die rollende Breite der Prosarhythmen gaben der Erzählungsweise eine erstaunliche, bald malerische, bald komische Kraft.

Es lag augenscheinlich in seinem Naturell etwas eigenthümlich Doppeltes. Sein Wesen bestand aus zwei Elementen, die sich vervollständigten: ein brennender Hass gegen Dummheit und eine unbegrenzte Liebe zur Kunst.

Jener Hass fühlte sich, wie oft der Hass, unwiderstehlich von seinem Gegenstand angezogen. Die Dummheit in all ihren Formen als Thorheit, Albernheit, Aberglaube, Dünkel, Spiessbürgerlichkeit zog ihn magnetisch an, reizte und inspirirte ihn. Er musste sie Zug für Zug malen, fand sie an und für sich unterhaltend, selbst wo Andere sie nicht interessant oder komisch finden konnten. Er legte förmliche Sammlungen von Dummheiten an, bewahrte sinnlose Processeinlagen, abgeschmackte Illustrationen haufenweise auf, besass eine Sammlung schlechter Verse, die nur von Aerzten geschrieben waren; jedes Zeugniss der menschlichen Dummheit als solches war ihm von Werth. Er hat in seinen Werken auch nichts anderes gethan, als mit Meisterhand der menschlichen Beschränktheit und Verblendung, unserm Unglück, insofern es auf unserer Dummheit beruht, Denkmäler zu setzen. Ich fürchte fast, dass die Weltgeschichte ihm die Geschichte der menschlichen Dummheit war. Sein Glaube an den Fortschritt des Geschlechts war äusserst schwankend. Der Haufe, sogar das lesende Publicum war ihm „der ewige Dummkopf, der man genannt wird". Wollte man eine Bezeichnung dieser Seite seines Wesens haben und ihn absolut mit einem jener so beliebten, ihm so verhassten Worte auf „ist" stempeln, so wäre er nicht mit vollem Recht Pessimist, nicht einmal Nihilist zu nennen; Imbecillist würde das Wort sein.

Dieser unablässigen Verfolgung der Dummheit, deren erbitterter Charakter sich hinter seiner unpersönlichen Form verbarg, entsprach nun, wie gesagt, eine leidenschaftliche Liebe zur Literatur, die ihm die Schönheit

und die Harmonie bedeutete, die ihm die höchste Kunst vertrat und die er mit einem Streben nach Vollkommenheit pflegte, das ihn erst lange stumm, dann spät zum Meister und dann wieder früh unfruchtbar machte. Er litt, wenn er das Alltägliche vorführte, selbst am meisten darunter, suchte deswegen durch die Kunst der Behandlung den Stoff zu heben, und da die wichtigste Eigenschaft des Schriftstellers ihm die Plastik war, strebte er vor allem nach Anschaulichkeit. Er hat es gelegentlich selbst gesagt und man empfindet es, wenn man ihn durch seinen Styl studirt.

Schon in seinem ersten Werk traten alle Vorzüge dieses Styls hervor.

Man lese die Stelle nach, wo in „Madame Bovary" Emma noch unverheirathet, Bovary nach seinem ärztlichen Besuch bei ihrem Vater zur Thür hinaus folgt: „Sie begleitete ihn immer bis zur ersten Stufe der Freitreppe. Wenn sein Pferd noch nicht vorgeführt war, blieb sie da. Man hatte sich Adieu gesagt, man sprach nicht mehr; die frische Luft umgab sie, hob durch einander die flaumweichen Haare ihres Nackens oder schlug um die Hüften die Bänder ihrer Schürze, die sich wie Fähnlein wickelten und wanden. Ein Mal, als es Thauwetter war, sickerte das Wasser aus der Rinde der Bäume im Hof und der Schnee schmolz auf den Dächern der Gebäude. Sie stand auf der Schwelle; sie ging zurück, ihren Sonnenschirm zu holen, spannte ihn auf. Der Schirm, der von grünblauer Seide war und durch den die Sonne schien, erhellte mit beweglichen Reflexen die weisse Haut ihres Gesichts. Sie lächelte unter ihm, von den lauen Lüften umspielt; und man hörte die Regentropfen, einen nach dem andern, auf das gespannte Zeug fallen."

Eine so geringfügige Sache wie dies gewöhnliche Abschiednehmen wird durch die liebevolle Sorgfalt der

Schilderung interessant, und der reguläre Abschied erhält individuelles Leben durch die Hervorhebung eines einzelnen Tages, wo übrigens nichts passirt. Die Genauigkeit mit welcher die alltägliche Situation dargestellt ist, verwandelt sie zu einem Gemälde hohen Ranges, das zugleich das Sichtbare und das Hörbare, zugleich das Tableau und die Bewegung wiedergibt.

Oder man erinnere sich der Stelle, wo Emma nach ihrer Verheirathung zum ersten Mal verliebt wird:

„Emma wurde mager, ihre Wangen bleich; ihr Gesicht verlängerte sich. Mit ihrem schwarzen, in breiten, glatten Streifen gescheitelten Haar, ihren grossen Augen, ihrer geraden Nase, ihrem Vogelgang und immer schweigsam, wie sie war, schien sie fast das Dasein zu durchschreiten ohne es zu berühren und an der Stirn das undeutliche Gepräge irgend einer erhabenen Vorherbestimmung zu tragen. Sie war so traurig und so ruhig, zugleich so milde und so zurückhaltend, dass man sich in ihrer Nähe von einem eisigen Zauber ergriffen fühlte, wie man in Kirchen zittert, wo der Duft der Blumen sich mit der Kälte des Marmors vermischt."

Das Gleichniss ist neu, ist treffend und kurz. Man spürt hier den Dichter in dem Erzähler.

Man spürt ihn noch deutlicher, wenn fortgefahren wird:

„Die Damen der Stadt bewunderten ihren wirthschaftlichen Sinn, die Patienten ihre Höflichkeit, die Armen ihre Wohlthätigkeit. Aber sie war voll Begierden, voll Wuth und Hass. Dies Kleid mit den geraden Falten verbarg ein verstörtes Herz und diese so keuschen Lippen erzählten nicht seine Qual. Sie war in Léon verliebt . . . Sie erkundigte sich nach jedem seiner Schritte; sie spähte sein Gesicht aus; sie erfand eine ganze Geschichte, um zu einem Besuch seines Zimmers einen Vorwand zu haben. Sie schätzte die Frau des Apothekers glücklich,

weil sie unter einem Dach mit ihm schlief; und ihre Gedanken schlugen immerfort auf das Haus nieder wie die Tauben des „Goldenen Löwen", die stetig dahinflogen, um in das Wasser der Dachrinnen ihre rosigen Füsse und weissen Flügel zu netzen."

Dies ist nicht ein schlagendes Gleichniss im allgemeinen, sondern ein Gleichniss, das einem Umstand in dem Dorf, das Emma bewohnt, entlehnt ist. So lebhaft steht dieses Dorf dem Erzähler vor Augen.

Bisweilen sammelt er eine ganze Beschreibung in einem dichterischen Machtwort. So an der Stelle, wo die alte Dienstmagd auftritt, die in der Versammlung des landwirthschaftlichen Vereins aufgerufen wird, um für den treuen Dienst von 54 Jahren in einem Hof eine silberne Medaille im Werth von 25 Francs zu empfangen.

Katharina Niçaise Elisabeth Leroux, ein kleines altes Weib, das in ihren armen Kleidern zusammenzuschrumpfen scheint, erscheint auf der Erhöhung. Man sieht ihr hageres, in Runzeln zusammen gefaltetes Gesicht in der Haube und ihre langen Hände mit knotigen Gelenken, welche der Staub der Scheunen, das Wollenfett und die Potasche der Wäschereien mit einer solchen Kruste überzogen haben, dass sie, obwol mit klarem Wasser abgespült, schmutzig scheinen und nicht mehr ganz geschlossen werden können, sondern gleichsam um Zeugniss so vieler erlittener Strapazen zu tragen, offen verbleiben. Wir sehen die nonnenartige Steifheit ihres Ausdrucks, die thierische Stummheit ihres blassen Blicks, ihre Unbeweglichkeit aus Verwirrung über das ungewohnte Schauspiel der Fahnen, der Trommelwirbel und der decorirten Herren im schwarzen Frack. Dann fasst Flaubert das Bild in diesen Worten zusammen:

„So stand vor diesen behäbigen Spiessbürgern dies halbe Jahrhundert der Sclaverei."

So kleinlich genau die Beschreibung ist, so gross und stylvoll ist der sammelnde Ausdruck. Man fühlt es recht wol, dass für diesen Schriftsteller die Kunst zu schreiben die höchste von allen war.

Nicht allein, dass ihm selbst das Schreiben sein unbedingter und einziger Beruf war; man begeht auch keine grosse Uebertreibung wenn man sagt, dass seine Weltanschauung auf den Gedanken hinauslief: Die Welt ist da, um beschrieben zu werden.

Er hat einmal dieser seiner Ansicht in einer absolut bezeichnenden Wendung Ausdruck gegeben. Er richtet, auf die Freundschaft anspielend, die ihn mit Louis Bouilhet verband, in der Vorrede zu den hinterlassenen Gedichten desselben, an die Jugend folgende Worte:

„Und da man bei jeder Gelegenheit eine Moral verlangt, so ist hier die meine:

Gibt es noch irgendwo zwei junge Leute, die ihre Sonntage damit verbringen, in Gemeinschaft die Dichter zu lesen; die sich gegenseitig ihre Versuche, ihre Pläne, Gleichnisse, die ihnen eingefallen sind, einen Satz, ein gelungenes Wort mittheilen und die, obwol sonst gegen das Urtheil der Anderen gleichgültig, diese Leidenschaft mit jungfräulicher Schamhaftigkeit verbergen, so gebe ich ihnen diesen Rath:

Geht Schulter an Schulter in den Wäldern, sagt einander Verse vor, nehmt in Eure Seele den Saft der Bäume und die Ewigkeit der Meisterwerke auf, verliert Euch in weltgeschichtliche Träume, gebt Euch dem Eindruck des Erhabenen hin . . ., wenn Ihr dann so weit gekommen seid, dass Ihr in den Begebenheiten der Welt, so bald Ihr sie wahrnehmt, nur eine Illusion seht, die zu beschreiben ist, und das in dem Grad, das Alles, Eure eigene Existenz mit einbegriffen, Euch keinen andern Nutzen zu haben scheint, und Ihr

um dieses Berufes willen zu jeglichem Opfer entschlossen seid, so tretet auf, gebet Bücher heraus!"

Selten hat ein Schriftsteller, ohne es direct zu wollen, seine Eigenthümlichkeit schärfer gezeichnet. Er hat sein Leben der Bestimmung gewidmet, Illusionen zu beschreiben. Ich weiss sehr wol, dass seine Meinung nur die ist, für den wahren Schriftsteller sei alles, was geschehe, Bild, blos durch die Kunst festzuhaltendes Trugbild. Man kann aber zwanglos seinen Worten den weiteren Sinn geben, dass das Leben überhaupt am wahrsten unter dem Gesichtspunkte einander ablösender Trugbilder aufzufassen sei, und dann passt der Satz genau auf ihn selbst. Man gehe in Gedanken seine Stoffe durch, von den ersten unweltlichen und weltlichen Träumen, durch welche Emma Bovary aus der Leere der Provinz und der Plattheit ihrer Ehe sich zu erheben strebt, bis zu den einander jagenden Wüstenhallucinationen des heiligen Antonius — was sind sie ihm anders gewesen, als Illusionen zum Beschreiben!

Die Illusion hat das doppelte Wesen in sich, das dem Naturell Flaubert's entspricht. Das Trugbild ist, von seiner Eigenschaft als Blendwerk abgesehen, schön, es hat Farbe und Duft, es erfüllt das Gemüth und theilt ihm ein potenzirtes Leben mit. So beschaffen reizte es den Schönheitsanbeter in Flaubert. Aber die Illusion ist ferner hohl und leer, oft thöricht, nicht selten geradezu lächerlich; so aufgefasst fesselte sie den Realisten in Flaubert, den Mann, dessen Blick das Seelenleben durchschaute und der die Luftschlösser der Phantasie in ihren einfachsten Elementen aufzulösen eine Befriedigung fand.

II.

Wie war er so geworden, wie wir ihn in seinem ersten Roman kennen lernen?

Sein Vater war ein berühmter Chirurg in Rouen, ein streng rechtschaffener, gutherziger Mann, der den Sohn gut und frei erzog. Dass sein erstes Heim das Haus eines Arztes war, das empfindet man in seinen Büchern. Er studirte selbst eine Zeit lang Medicin, später die Rechtswissenschaft, warf sich aber schon in der Schule mit Leidenschaft auf die Litteratur und begegnete sich in dieser Schwärmerei mit einem gleichalterigen Freund, der ein Freund für's Leben wurde, dem Dichter Louis Bouilhet. Es finden sich ohne Zweifel selbstbiographische Elemente in der Schilderung der Freundschaft zwischen Frédéric und Deslauriers in seinem Roman „L'éducation sentimentale". Flaubert kam wie Frédéric, neunzehn Jahre alt, nach Paris, um zu studiren. Sein Vater kaufte das Landhaus Croisset bei Rouen, das er später erbte; er verbrachte sein Leben abwechselnd in Rouen und Paris, ein Leben, in welchem nur zwei äussere Begebenheiten vorkommen, eine Reise nach dem Orient, die er dreissig Jahre alt unternahm und eine spätere nach Nordafrika, die der Ausführung „Salammbô's" voranging. In Rouen schloss er sich gern Monate lang ein, um zu studiren und zu schreiben; in Paris suchte er vorzugsweise Zerstreuung. Er war in seiner Jugend ausdauernd in seiner Arbeit und gewaltsam in seinen Vergnügungen.

Er hatte das Temperament, das seinem Aeussern entsprach. Ich habe ihn nur flüchtig gesehen. Aber man vergisst nicht diesen grossäugigen, blauäugigen Herkules mit der röthlichen Gesichtsfarbe, der hohen kahlen Stirn

und dem langen Schnurrbart, der den grossen Mund, die mächtigen Kiefer bedeckte. Er trug den Kopf hoch, ein wenig zurückgeworfen, der Bauch trat etwas hervor; er ging zwar ungern, aber liebte sonst heftige Bewegungen und schlug mit den Armen aus, wenn er ungeheure Paradoxen mit donnernder Stimme herausschleuderte. Er war wie alle polternden Riesen gutmüthig. Sein Zorn — sagt einer seiner Freunde — kochte über und fiel wie Milch.

Er war ja zu der Zeit aufgewachsen, da der französische Romantismus in seinem Flor stand, er hatte sein erstes Gepräge in der Schule desselben empfangen und er behielt Spuren davon, nicht nur in seinem Styl und in seiner an Théophile Gautier's „truculente" Redeweise erinnernden Art gegen die „Bourgeois" zu schimpfen; sondern sogar in seiner Manier sich anzuziehen. Er trug gern grosse breitschattige Hüte, grosscarrirte Beinkleider und Röcke, die eng an die Taille schlossen, ging im Sommer in seiner Wohnung in weiten, weiss- und rothgestreiften Hosen und in einer Art Jacke, die ihm Aehnlichkeit mit einem Türken gab. Es ging unter seinen Freunden das Gerücht, dass Bürgersleute in Rouen, die Sonntags Landpartien machten, ihren Kindern das Versprechen gaben: „Wenn Ihr artig seid, sollt Ihr Herrn Flaubert in seinem Garten zu sehen bekommen".

Ich sagte, dass einige Reisen die Hauptbegebenheit seines Lebens waren. Die Frauen haben weniger Platz darin eingenommen, als in dem Leben der meisten Andern. Er hatte, als er zwanzig Jahr alt war, sie als Troubadour geliebt. Damals ging er wiederholt zwei Meilen, um einen Neufundländer, den eine Dame zu liebkosen pflegte, an der Schnauze zu küssen. Später gewöhnte er sich an eine derbere Anschauungsweise und Praxis in Sachen der Erotik. Er war ein Freund von

Anekdoten und Geschichten in Rabelais' Manier und erfasste in seinen Büchern mit vollständig so harten Händen die erotische Illusion wie alle die andern. Nichts desto weniger gab es in diesem Punkt, wie in so vielen andern in dem Wesen Flaubert's, eine bleibende Zweiheit. Er, der alte Junggeselle, der leidenschaftliche Tabakraucher, der nur mit Männern vertraut verkehrte und in keiner andern Frauengesellschaft, als derjenigen hübscher und nicht strenger Damen sich wol befand, hatte, augenscheinlich sowol in Folge persönlicher Erfahrung wie kraft einer allgemeinen Ueberzeugung, dass alles Wesentliche dem Menschen misslingt, den Glauben, dass es das Natürliche, so zu sagen Regelmässige für den Mann sei, eine einzige grosse Liebesleidenschaft, die nie befriedigt werde, sein Leben hindurch zu hegen. In guter Uebereinstimmung hiermit heisst es in einem Brief aus Flaubert's letzten Lebensjahren, scherzhaft aber zugleich wehmüthig wahr: „Wir armen Arbeiter der Literatur! warum verweigert man uns, was man so bereitwillig allen Spiessbürgern einräumt? Sie haben Herz! aber wir, nie und nimmer! So wiederhole ich Ihnen denn nochmals, dass ich eine unverstandene Seele bin, die letzte Grisette, der einzige Ueberlebende aus der alten Raçe der Troubadoure."

Trotz alledem pflegte diese „unverstandene Seele" sich nicht an die Frauen zu wenden, um Verständniss zu suchen. Er fürchtete die Liebe wie eine Gefahr und Last. Nur die Freundschaft war ihm eine Religion und unter seinen Freunden stand ihm niemand so nahe wie jener erste und bleibende Freund Bouilhet.

Ich weiss nicht recht, ob es Zeiten gegeben hat, die unabhängigen Geistern günstig gesinnt waren. Aber so viel ist gewiss, dass diese zwei jungen Männer, die in das Leben hinaustraten, als die Bourgeoisie unter

Ludwig Philipp die Herrschaft errungen und ihren poetischen Ausdruck theils in der schwächlichen und rechtschaffnen Ecole du bon sens, theils in den Lustspielen Scribe's erhalten hatte, die Zeit, die zu erleben sie das Schicksal hatten, die schlimmste von allen fanden. Die Romantik hatte sich überlebt und ihr eigenes Zerrbild geliefert. Ueberall war es guter Ton, den gesunden Verstand zu preisen und die Poesie zu verspotten. Begeisterung und Leidenschaft waren alte Moden und als solche lächerlich. Alles, was nicht mittelmässig war, wurde langweilig befunden. Die zwei Jünglinge fassten ihr Zeitalter als das der Mediokratie, der Mittelmässigkeitsherrschaft auf; sie sahen die siegreiche Mittelmässigkeit wie eine ungeheure, schwarze Wasserhose alles an sich saugen und mit sich fortwirbeln.

Das gab ihnen beiden einen Fond von Melancholie und tiefem Ernst, eine Unterströmung von Menschenverachtung, eine Empfindung geistiger Isolirtheit und dadurch einen Hang zur Production unpersönlicher, untheilnehmender Art.

III.

Aus dieser Stimmung heraus war es, dass Flaubert im reifern Mannesalter sich endlich entschloss, als Schriftsteller aufzutreten und „Madame Bovary" schrieb. Es schlug eine eisige Kälte aus diesem Buche hervor; es war, als hätte der Verfasser endlich einmal die Wahrheit aus dem tiefen, kalten Brunnen, in welchem sie gelegen hatte, heraufgewunden und als stände sie jetzt auf ihrem Fussgestell frierend da und brächte das ganze kalte Schaudern des Abgrundes mit sich herauf. Ein sonderbares Buch, ohne irgend eine Art von Zärtlichkeit für

seinen Gegenstand geschrieben. Andere hatten das Stillleben des Landes und der Provinz mit Wehmuth, mit Humor oder doch mit dem Idealisiren, das eine Betrachtung aus der Entfernung mit sich zu führen pflegt, geschildert. Er sah es ohne Mitgefühl, stellte es so geistlos dar wie es war. Seine Landschaften waren ohne sogenannte Poesie, nur kurz und vollständig geschildert. Er begnügte sich in seiner strengen Meisterschaft damit, die Hauptlinien und Hauptfarben zu geben, aber diese zeichneten und malten die Landschaft ganz. Und er hatte eben so wenig ein zärtliches Gefühl für seine Hauptperson — eine seltene Erscheinung bei einem Dichter, wenn diese Hauptperson wie hier eine junge und schöne, sinnlichreizende Frau ist, die in Sehnen, Schmachten und sinnlich-geistigen Begierden lebt, fehlt, und enttäuscht wird, verdirbt und zu Grunde geht, ohne eigentlich jemals unter das Niveau ihrer Umgebungen zu sinken. Aber jeder Traum, jede Hoffnung, jedes Blendwerk, jede naive und ungesunde Begierde, die durch ihr Gehirn ging, war untersucht und an das Licht gezogen, ohne Gemüthserregung, ja mit überschwebender Ironie. Es gab kaum eine Phase ihres Daseins, wo sie nicht lächerlich oder moralisch widerwärtig erschien, und erst, wo sie einen grässlichen Tod stirbt, trat die gedämpfte Ironie ganz zurück, und sie verschied zwar nicht als ein Gegenstand des Mitleids, aber doch auch nicht als ein Gegenstand der Verachtung.

Anscheinend war der Dichter sogar bei der Schilderung des Schreckens ihrer Todesstunde völlig kalt gewesen. Dass dieser Schein täuschte, beweist ein Brief von ihm, der sich in dem Werke „De l'intelligence" von Taine (I, 94) findet: „Als ich die Vergiftung Emma Bovary's schrieb, hatte ich so ganz den Arsenikgeschmack im Munde, war so vollständig selbst vergiftet, dass ich

zwei Tage nach einander nichts verdauen konnte, ja nach dem Mittagessen mich übergab". Das seelische und körperliche Ergriffensein des Verfassers wurde im Roman durch die vollendete Selbstbeherrschung während der Ausführung verdeckt.

Es kam in dem ganzen Buch keine Persönlichkeit vor, mit welcher der Dichter etwas gemein hatte; oder die er in noch so geringem Grad sein zu wollen gedacht werden konnte; die Personen waren alle ohne Ausnahme gewöhnlich, unschön, lasterhaft oder bedauernswürdig. Und er hielt sie auf diesem Punkte fest. Die junge Frau hat z. B. trotz ihrer gefährlichen Instincte in ihrer Sehnsucht nach dem Schönen, ihrem Bedürfniss des Idealen und ihrem lange anhaltenden Glauben an die Romantik der Liebe Eigenschaften, die — ein wenig anders oder doch schonender dargestellt — sie selbst in ihren Verirrungen hätten adeln können; was hätte George Sand nicht aus ihr gemacht! Aber Flaubert will eben nicht in die alten Spuren zurückfallen und er beraubt geflissentlich die sogenannten schönen oder süssen Sünden jeglicher Poesie. Der betrogene Ehemann hat ebenfalls, trotz seiner Unfähigkeit als Arzt und seiner Plumpheit als Mensch, durch seine Güte, seine Geduld, seine Ehrenhaftigkeit und seine treue Bewunderung von Emma Elemente in sich, die unter andern Umständen rührend gewirkt hätten; und er entfaltet bei ihrem Tode Eigenschaften, eine innige Anhänglichkeit, ein Selbstvergessen, die durch einen kleinen Druck von dem Finger des Dichters sich bedeutend, Achtung gebietend hätten ausnehmen können. Aber der Dichter will dem Thon diesen kleinen Druck nicht geben; er hält aus Wahrheitsliebe die Gestalt beständig innerhalb der Grenze, die ihm die richtige scheint, lässt Bovary von Anfang bis zum Schluss einen gutmüthigen und würdelosen, unfähigen und unappetitlichen armen Teufel sein.

Es findet sich im Roman eine einzige, einigermassen sympathische Person, der kleine Apothekerjunge Justin, der aus der Entfernung Emma anbetet; und es gibt einen Augenblick nach ihrem Tode, wo der Dichter ihn fast idealisiren zu wollen scheint. Als alle fort sind, kommt er zu ihrem Grabe und es heisst:

„Auf dem Grabe zwischen den Tannen kniete ein weinendes Kind und seine Brust, die vor Schluchzen zu brechen drohte, stöhnte in dem Schatten unter dem Druck eines unermesslichen Schmerzens, der milder als der Mond und unergründlicher als die Nacht war."

Man wundert sich, dass diese Zeilen Flaubert zum Verfasser haben. Aber dann wird fortgefahren: „Plötzlich knackte das Gitterthor. Es war der Todtengräber Lestiboudois; er kam um sein Grabscheit zu suchen, das er vorhin vergessen hatte. Er erkannte Justin, als dieser über die Mauer zurückkletterte und wusste jetzt, wer der Uebelthäter war, der ihm seine Kartoffeln stahl."

Dieser Satz war der einzige, der aus der ersten Lectüre „Madame Bovary's" nach zehn Jahren in meinem Gedächtniss geblieben war, und es ist ein bewunderungswürdiger Satz; er ist nicht willkürlich ironisch à la Heine; die Ironie ist hier Tiefsinn, das Werk eines allseitigen Geistes. Es ist natürlich, dass Justin beim Tode der angebeteten Dame innig und poetisch fühlt und es ist nicht minder natürlich, dass er früher Kartoffeln gestohlen hat und dass der Todtengräber durch geniale Intuition in den Umstand, dass er über die Kirchhofmauer steigt, ein Indicium seines Kartoffeldiebstahls sieht. Aber dass Flaubert zugleich diese beiden Sachen, diese beiden Seiten des Lebens vor Augen hat, das ist ein Zeugniss einer geistigen Stärke und einer Ueberlegenheit über den Stoff, die mir bewusst nie früher in dieser Form hervorgetreten ist.

Die künstlerische Ironie ist hier auch ganz anders unpersönlich, unzufällig und wahr, als bei Mérimée. Sie ist nur eine stereoskopische Anschauungsweise, die der Wirklichkeit Relief gibt, sie rund und frei hinstellt.

Es ist kein Wunder, dass man in dem Werke zuerst nichts anderes als diese Betrachtungsart und die Wirklichkeitstreue, die ihr Erzeugniss war, entdeckte. Wenn man von der kurzen Zeit absieht, wo die ganz einfältige Auffassung von Flaubert als unsittlichem Schriftsteller sich breit machte, so war die Vorstellung von ihm, die durchdrang, die: er sei, was man einen Realisten nannte. Er copire das Unbedeutende und das Wichtige mit derselben Gewissenhaftigkeit nur mit einer Vorliebe für das Gewöhnliche und sittlich Abstossende; Alles stehe bei ihm in einem Plan, kräftig aber hart. Die Bewunderer des Buches fanden den Vortrag desselben merkwürdig; die Unwilligen meinten, die Art Flaubert's sei photographisch, nicht künstlerisch. Man erwartete oder fürchtete von seiner Hand neue Madame Bovary's.

Aber man wartete vergeblich; denn er liess nichts von sich hören. Die Jahre gingen hin und er war stumm. Endlich nach Verlauf von sieben Jahren trat er auf's neue mit einem Roman auf und die Lesewelt gab laut ihr Erstaunen kund. Man fand sich hier weit entfernt von den Dörfern der Normandie und dem neunzehnten Jahrhundert. Man fand den verschwundenen Verfasser „Madame Bovary's" auf den Ruinen des alten Karthago wieder. Er stellte in „Salammbô" nichts anderes und geringeres als Karthago zur Zeit Hamilcar's dar; eine Stadt und eine Civilisation, von der man fast nichts Zuverlässiges wusste, einen Krieg zwischen Karthago und den Miethstruppen der Stadt, der nicht einmal ein weltgeschichtliches oder sogenannt ideelles Interesse darbot. Einen Pariser Ehebruchsroman hatte man erwartet und

erhielt jetzt statt seiner altpunische Cultur, Tanitscultus und Molochsanbetung, Belagerungen und Kämpfe, Schrekken ohne Zahl und Maass, den Hungertod eines ganzen Heeres und das langsame Martyrium eines gefangenen Libyschen Häuptlings.

Und das Sonderbarste war, dass all dieses, über welches Niemand etwas wusste und das Niemand controlliren konnte, diese ganze ausgestorbene, wild barbarische Welt mit einer Anschaulichkeit und kleinlicher Genauigkeit hervortrat, die in nichts hinter derjenigen „Madame Bovary's" zurückstand. Man entdeckte, dass die Methode von der Beschaffenheit des Stoffes unabhängig, dieselbe war diesem colossalen und fremden, wie dem früheren, alltäglichen Gegenstand gegenüber. Er hatte dem Publicum einen Possen gespielt, ihm auf durchschlagende Weise gezeigt, wie wenig es ihn verstanden hatte. Wenn Jemand ihn für einen an die Scholle gebundenen Realisten gehalten hatte, so konnte er jetzt lernen, wie Flaubert sich in den Flammenländern zu Hause fühlte. Wenn Jemand gemeint hatte, dass ein kleinbürgerliches Leben in seiner Hässlichkeit und seiner Komik ihn zu fesseln vermöge, dass sein Talent holländischer Natur sei, so musste er jetzt entdecken, dass Flaubert die Schwärmereien seiner Jugend mit den Männern von 1830 getheilt hatte und dass er, ganz wie sie, sich von primitiven Leidenschaften und barbarischen Sitten angezogen fühlte. Doch bis zu welchem Grade Flaubert in Wirklichkeit die Sympathien und Naivetäten der Erzromantiker theilte, ahnten selbst nach „Salammbô" die wenigsten. Die Sonne Afrika's und das Leben des Morgenlandes waren ihm durch Byron und Victor Hugo geheiligt und seine persönlichen Eindrücke hatten die poetischen nur befestigt. Der Kaffeegeruch gab ihm Hallucinationen von wandernden Karawanen und er verzehrte

die abscheulichsten Gerichte mit einer religiösen Empfindung, wenn sie einen exotischen Namen hatten.

Flaubert hatte sein Aeusserstes gethan, um etwas hervorzubringen, das dem alten Karthago ähnlich sei. Er war aber Künstler genug um zu wissen, dass es nicht auf die äussere Wahrheit, sondern auf die innere, die man Wahrscheinlichkeit nennt, ankäme. Seine Schilderung kam Vielen unbedingt überzeugend vor; ein Zweifel an ihrer Uebereinstimmung mit der längst entschwundenen Wirklichkeit wurde von dem ersten Kritiker Frankreichs einmal in meiner Gegenwart mit einem einfachen „Ich glaube, dass sie wahr ist" beantwortet. Aber den Zweiflern trat Flaubert offen und kühn in seiner Zurückweisung eines Angriffs von Sainte-Beuve mit den Worten entgegen: „Es handelt sich hier nicht um die Wahrheit. Ich kehre mich den Teufel an die Archäologie. Wenn die Farbe nicht Eine ist, wenn die Einzelnheiten nicht übereinstimmen, wenn die Sitten sich nicht aus der Religion und die Begebenheiten sich nicht aus den Leidenschaften herleiten lassen, wenn die Charaktere nicht gehalten sind, wenn die Costüme nicht den Gewohnheiten und die Gebäude nicht dem Klima entsprechen, so ist mein Buch allerdings unwahr. Wenn nicht, nicht."

Diese Aeusserung trifft den Nagel auf den Kopf; man fühlt das gute Gewissen des Meisters und die Autorität, die es ihm verleiht, in diesen Worten. Sein Werk war nicht, wie so viele späteren archäologischen Romane, eine Maskerade, bei der moderne Empfindungen und Lebensansichten in antiken Anzügen auftreten; nein, alles war hier aus einem Stück, hatte dasselbe wilde und fürchterliche Gepräge. Liebe, Schlauheit, Rachsucht, Religiosität, Charakterstärke, alles war unmodern.

Die Wahrheitsliebe des Dichters war hier augenscheinlich eben so innig und heftig wie in dem ersten

Roman. Nur wurde es lächerlich, diesem Sieg über Tod und Vergangenheit gegenüber wider das Photographiren Flaubert's zu reden. Es liess sich also von diesem Buche aus ein richtigerer Gesichtspunkt für den „Realismus" des vorigen gewinnen. Dass Flaubert nicht zu den Copisten des zufällig Wirklichen gehörte, wurde klar. Man sah, dass seine Genauigkeit der Beschreibungen und Angaben in einer eigenthümlichen Präcision der Einbildungskraft wurzelte. Er hatte augenscheinlich in gleich hohem Grade die beiden Elemente, die das Wesen des Künstlers ausmachen, die Beobachtungsgabe und die Gestaltungskraft. Er hatte den Hang und die Fähigkeit zum Naturstudium und zum historischen Studium, das forschende Auge, dem kein Verhältniss zwischen den Einzelnheiten entschlüpft. Hier vom Photographiren zu sprechen, war unmöglich. Denn Studium ist etwas Actives, Feuriges, ist Blick für das Wesentliche; Photographiren dagegen ist etwas Passives, Maschinenartiges, und gleichgültig gegen den Unterschied zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem. Und Flaubert hatte ferner das Temperament des Künstlers, jene Gemüthsstimmung, die all das durch Beobachtung und Studium Gewonnene durchglüht und ausmünzt, und sich in diesem Prägen als Styl offenbart. Denn was ist Styl anders als der sinnliche Ausschlag des Temperaments, als das Mittel, durch welches der Schriftsteller das Auge des Lesers zwingt, so zu sehen, wie er gesehen hat! Der Styl macht den Unterschied aus zwischen der künstlerisch wahrheitsgetreuen Zeichnung und der gelungenen Photographie, und der Styl war allgegenwärtig bei Flaubert.

Kaum hatte er für irgend ein Werk seine Beobachtungen, seine Vorstudien gesammelt, als sie auch schon aufhörten, ihn als solche zu interessiren. Jetzt galt es, dies Buch in einer vollendeten Sprache zu schreiben.

Und die Sprache wurde Alles und die Aufzeichnungen zum Buch schwanden zum Gleichgültigen, unbedingt Untergeordneten hin. Dass er genau und zuverlässig sei, pflegte er zu sagen, das sei kein Verdienst, nur einfache Rechtschaffenheit, die der Autor dem Publicum schulde, aber an und für sich habe die Wahrhaftigkeit nichts mit der Kunst zu thun; nein, donnerte er und schlug mit dem Arm aus, die einzige wichtige und ewige Sache unter der Sonne sei ein wohlgeformter Satz, ein Satz, der Hand und Fuss habe, der mit dem vorhergehenden und dem nachfolgenden zusammenhänge und der das Ohr erfreue, wenn man sich selbst ihn vorlese. So schrieb er ein kleines Stück jeden Tag, höchstens fünf bis sechs Seiten, wog jedes Wort, um Wiederholungen, Reimen, Härten zu entgehen, verfolgte ein wiederholtes Wort in einer Entfernung von dreissig, vierzig Zeilen, ja vertrug nicht einmal die Wiederholung derselben Silbe in einem Satz. Oft ärgerte ihn ein Buchstabe; er suchte Worte, wo dieser sich nicht fand, bisweilen ging er auf Jagd nach „r's", wenn er einen rollenden Laut brauchte. Dann las er sich das Geschriebene laut vor, sang es mit seiner Stentorstimme hinaus, dass die Leute auf dem Wege vor seinem Hause stille standen. Viele nannten ihn den Advokaten, und glaubten, dass er sich auf Gerichtsreden einübe.

Er erlitt Qualen während dieses seines Strebens nach Vollkommenheit. Es waren die Geburtsqualen, die jeder Schriftsteller kennt, aber die seinigen waren so schmerzlich, dass er aufspringen und schreien, sich Dummkopf! Idiot! schelten konnte; denn kaum war ein Zweifel überwunden, als auch schon ein anderer erstand. An seinem Schreibtisch sass er wie magnetisirt, in stille Erwägung vertieft und versunken. Turgeniew, sein treuer und naher Freund, der ihn oft so sah, erklärte, dass es rührend

sei, ihn, den ungeduldigsten, so geduldig in dem Kampf mit der Sprache zu sehen. Er hatte einen Tag ununterbrochen an einer einzigen Seite seines letzten Romans gearbeitet, ging aus um zu essen, wollte, Abends zurückgekehrt, sich in seinem Bett an der Lectüre seiner Seite erbauen, fand sie aber schlecht, sprang — ein hoher Fünfziger wie er war — aus dem Bette heraus, fing in blossem Hemd an, die Seite umzuschreiben und schrieb sie die ganze Nacht hindurch um und wieder um, theils an seinem Tisch, theils, wenn die Kälte ihn davon vertrieb, im Bett.

Wie hat er seine Sprache geliebt und verflucht! Ist es nicht bezeichnend, dass er in „Madame Bovary" nur an einer einzigen Stelle sich vergisst und in seinem eigenen Namen spricht, und das zwar, wo er in Folge der blasirten Gleichgültigkeit Raoul's gegen die Liebeserklärungen Emma's, die gewöhnlich lauteten und doch einer echten Leidenschaft entsprangen, fast entrüstet ausruft: „Als ob nicht das Vollgefühl der Seele bisweilen sich in den leersten Gleichnissen ergiesse, als ob Jemand das genaue Maass seiner Bedürfnisse, seiner Vorstellungen oder seiner Leiden anzugeben vermöge, da doch die menschliche Sprache nur ein geborstener Kessel ist, an dem wir Melodien hämmern, die so lauten, als spielten wir auf zu einem Bärentanz, wenn es unser Wunsch ist, durch sie die Sterne zu rühren."

Eine solche Klage in einem solchen Mund ist dennoch, was sie dem menschlichen Worte zu sein abspricht, ein Maass für das schmerzliche Streben des grossen Stylisten nach künstlerischer Vollendung.

Wenn ein solches Streben sich einmal in einer Kunst gezeigt hat, kann es nicht aussterben. Kein in der Kunst Eingeweihter, der nach Flaubert geschrieben hat und der sein schriftstellerisches Ideal verstand, hat mit gutem

Gewissen bedeutend oder wesentlich geringere Ansprüche an sich selbst stellen können als die seinigen waren. Deshalb sind die Freunde, die Geistesverwandten, die Schüler Flaubert's die strengsten und originellsten Stylisten unseres Jahrhunderts.

Nicht dass Flaubert selbst der Originalität des Styls theoretisch günstig war. Er glaubte naiv an einen einzigen idealen, absolut richtigen Styl. Er nannte diesen Styl, den er zu realisiren suchte, den ganz unpersönlichen, weil derselbe nichts war als ein Ausdruck seiner eigenen Persönlichkeit, die ihm in dem Geschriebenen nicht auffiel.

Guy de Maupassant hat witzig gesagt, dass das abgedroschene Wort: „Der Styl ist der Mann" von ihm sich umkehren liesse: „Er war jener Mann, welcher der Styl war." Er war so zu sagen der personificirte Styl. Es ist keine unwesentliche oder gleichgültige Sache, dass der Schriftsteller, der vor allen andern die moderne Richtung und die moderne Formel der französischen Litteratur vertritt, weit davon entfernt, ein Nachahmer der zufälligen Natur oder (wie der Vorwurf gewöhnlich lautet) ein Photograph zu sein, umgekehrt der Künstler ohne Tadel war.

IV.

Flaubert hat persönlich der Oeffentlichkeit nie das Geringste über sich selbst erzählt. Er hat über seine künstlerischen Principien dasselbe Schweigen wie über seine Privaterlebnisse bewahrt. Unter diesen Umständen muss man alle Wege, die offen stehen und die in sein Innerstes hineinführen können, prüfen, und als einer der nächsten und besten bietet sich das genaue Studium

der Werke seines brüderlichen Freundes und Kampfgenossen Louis Bouilhet's dar. Die beiden Männer scheinen, oberflächlich betrachtet, sehr ungleich angelegt, wie ungleich begabt. Flaubert machte in der französischen Litteratur Epoche, Bouilhet war und blieb ein Dichter zweiten oder dritten Ranges; Flaubert war ein Romanschriftsteller, Bouilhet ein Lyriker und Dramatiker; aber diese Ungleichheit geht das Wesen der Freunde wenig an. Sie hatten sich lieb, weil sie geistig nah verwandt waren; nicht ohne gültigen Grund hat Flaubert Bouilhet sein erstes Buch und dieser jenem alle seine vorzüglichsten Productionen gewidmet. Ein aufmerksamer Vergleich zeigt so starke Analogien zwischen den Poesien Bouilhet's und den Prosawerken Flaubert's, dass er das Auge schärft für die mehr zurückgedrängten Eigenthümlichkeiten des grösseren der Freunde.

Eines der merkwürdigsten Gedichte Bouilhet's ist „Les fossiles", das mit einem grossartigen Gemälde der vorsündfluthlichen Landschaften und des Thierlebens der Vorwelt beginnt, darauf zugleich in poetischer Form und in wissenschaftlichem Geist die Entwicklungsgeschichte der Erde bis zum Auftreten des ersten Menschenpaares verfolgt und mit einer begeisterten Vision der Menschheit der Zukunft endet.

Man findet diese Vorliebe für das Colossale und wunderlich Ungeheure bei dem Dichter „Salammbô's" wieder; man spürt in Flaubert's Ausgraben verschwundener Völkerschaften und Religionen denselben Hang zum Fossilen wie bei Bouilhet, und endlich zeigt sich deutlich bei Flaubert die hier und sonst überall bei dem Freunde sich offenbarende Neigung, Wissenschaft und Poesie zu einem Ganzen zu verschmelzen.

Wie Flaubert in classische und semitische Litteraturen sich vertiefte, studirte Bouilhet chinesisch und be-

handelte chinesiche Motive und Stoffe in einer langen Reihe von Gedichten. Beide wollten durch diese Forschungen und die poetischen Versuche, die aus ihnen hervorgingen, einem Zeitalter, das ihnen zuwider war, entschlüpfen, und beide folgten unbewusst dem Beispiel Goethe's. Aber beide befriedigten ausserdem hierdurch denselben Antrieb: ihrem Leser die Relativität aller Lebensformen zu zeigen, ihm den Hochmuth darüber, „wie herrlich weit wir es gebracht", auszutreiben und ihm eine Ahnung beizubringen, dass unsere Cultur, nach Jahrtausenden ausgegraben und geschildert, sich wenig vernünftiger als die alte oder ferne ausnehmen würde.

Beide wollten die Vorwelt in ihrer historischen oder vorhistorischen Reinheit ohne störende moderne Zusätze hervortreten lassen, und scheuten vor keiner Schwierigkeit zurück. Als sei es an und für sich nicht schwer genug, die antediluvianische Welt mit ihrer sonderbaren Vegetation und formlos grossartigen Thiergestalten zu malen, hat Bouilhet sich jedes Ausdrucks, der an die modernen Ideen erinnern müsste, beraubt. Er beschreibt die Pterodactylen, die Ichthyosaurén und Plesiosauren, die Mammuths und Mastodonten ohne sie zu nennen; man kennt sie nur an ihrer Form, ihrer Gangart, ihrem Benehmen wieder. Ganz ähnlich hat Flaubert sich in „Salammbô" jeder noch so fernen Anspielung auf die moderne Welt enthalten; der Dichter scheint dieselbe nicht zu kennen oder vergessen zu haben, dass sie existirt. Die künstlerische Objectivität fällt hier mit der wissenschaftlichen zusammen.

Und dieses ist bei beiden Dichtern die Hauptsache. Sie gehorchten, bewusst oder unbewusst, einer neuen Idee von dem Verhältniss der Poesie zur Wissenschaft. Sie haben das Ihrige beitragen wollen, eine Poesie zu schaf-

fen, die ganz und gar auf wissenschaftlicher Grundlage aufgeführt sei.

Der höchste Ehrgeiz Bouilhet's war eingestandenermassen der, ein Gedicht zu schreiben, das die Resultate der modernen Wissenschaft zusammenfasse und für unsere Zeit sein könne, was das bewunderungswürdige Poem des Lucretius „De rerum natura" für das Alterthum war. Flaubert hatte augenscheinlich einen ganz ähnlichen Traum. Aber der Wunsch wurde bei ihm durch seinen Hass gegen menschliche Dummheit bestimmter ausgeprägt. Er verwirklichte ihn auf negative Weise und in zwei verschiedenen Formen, in seinem Werke: „Die Versuchung des heiligen Antonius", in welchem er alle die religiösen und moralischen Systeme der Menschheit als wahnwitzige Hallucinationen des Einsiedlers Revue passiren liess, und in seiner letzten Erzählung „Bouvard und Pécuchet", in welcher die zahllosen Irrthümer und Fehlgriffe zweier armer Dummköpfe dem Dichter Vorwand geben, eine Art Encyclopädie von all' den Gebieten des menschlichen Wissens, an denen sie sich vergreifen, zu liefern. In der „Versuchung des heiligen Antonius" gab er die Tragödie des Menschengeistes; der menschliche Geist offenbart sich hier in grossartig wüthender und klagender Tollheit, ein König Lear auf der Erdenhaide. In „Bouvard und Pécuchet" zeichnete er die Carricatur, die naive Unwissenheit, die dilettantische Pfuscherei auf allen wissenschaftlichen und technischen Gebieten, in zwei alten lächerlichen Gesellen personificirt. Das Werk ist posthum und nur der erste Theil liegt (in annähernd vollendeter Gestalt) vor; für Flaubert im höchsten Grade bezeichnend ist aber seine Absicht — um das Bild der universellen Dummheit vollständig zu machen — diesen Theil durch einen zweiten zu vervollständigen, in welchem die zwei armen Käuze, die als

Schreiber ihre Carrière beginnen und beenden, den Einfall ausführen, die Eseleien all' der bekanntesten Schriftsteller (des Herrn Flaubert inclusive) abzuschreiben und in einem Band zu sammeln.

Sowol Flaubert wie Bouilhet wurden also in ihrem Arbeiten von dem mächtigen Trieb angespornt, in der einen oder der andern, positiven oder negativen Form Resultate moderner Wissenschaft in ihre Werke niederzulegen; von ihnen beiden gilt, was Flaubert über Bouilhet gesagt hat, dass der Grundgedanke, das geniale Element seines Geistes eine Art Naturalismus war, der an die Renaissance erinnert. Aber während Bouilhet in mittelmässigen und traditionell romantischen Dramen seine beste Kraft verpuffte, hat Flaubert in keiner einzigen Arbeit der Tradition gehuldigt, vielmehr immer ein tiefgehendes wissenschaftliches Studium als Vorbereitung zu seiner Dichtung gemacht und nur bei ihm ist deswegen das Verhältniss zwischen Wissenschaft und Poesie der Nerv und das Hauptinteresse der Werke.

V.

Es scheint fast, als ob in unsern Tagen die Zeit zu Ende geht, da der Romandichter sich eines schönen Tages vor einen Bogen weissen Papiers hinsetzte und die Ausführung seiner Dichtung begann.

Flaubert wenigstens hat eine Methode der poetischen Production eingeleitet, welche diese stark der wissenschaftlichen nähert. Er verbrachte, um eine einzelne Aufklärung mit Rücksicht auf seinen Stoff zu gewinnen, ganze Wochen in den Bibliotheken, er ging Kupferstiche haufenweise durch, um mit Costüm und

Haltung einer früheren Generation in's Reine zu kommen. Er las als Vorstudium zu „Salammbò“ 98 Bände alter und neuer Litteratur und unternahm darauf eine Reise nach Tunis, um die Landschaften und die Denkmäler des alten Karthago zu studiren. Ja, sogar um phantastische Landschaften, wie die in der „Legende von St. Julian“, zu malen, besuchte er Gegenden, die ihm ungefähr den Eindruck geben könnten, von dem er geträumt hatte.

Sobald er den Plan zu einem Buch auf's Papier gebracht hatte, fing für jedes Capitel besonders das Suchen nach Urkunden an; jedes hatte seine Mappe, die sich nach und nach füllte. Er ging die ganze Sammlung des „Charivari“ aus der Zeit Ludwig Philipp's durch, um den literarischen Zigeuner Hussonet in „L'éducation sentimentale“ mit Witzen im Styl der damaligen Zeit zu versehen. Er studirte nicht weniger als 107 Werke, um die dreissig Seiten über den Ackerbau in „Bouvard und Pécuchet“ zu schreiben. Die Excerpte, die er für diesen letzten Roman gemacht hatte, würden gedruckt nicht weniger als fünf Octavbände bilden.

Augenscheinlich hat er während all' dieser Vorstudien bisweilen seinen Roman aus den Augen verloren und ist einfach darauf ausgegangen, seine Einsicht zu vermehren. Seine Lust, Kenntnisse zu sammeln, war fast so lebhaft als die, seinen seelischen Gehalt auszuformen — oder richtiger, sie wurde es nach und nach.

Wenn man seine Werke in chronologischer Ordnung überschaut, findet man ein immer deutlicheres Verlegen des Schwerpunktes aus dem dichterischen in das wissenschaftliche Element; oder mit andern Worten, aus dem menschlichen, psychischen Elemente in geschichtliche, technische, wissenschaftliche Aeusserlichkeiten, die einen unverdienten Platz einnehmen. Flaubert war immer

Gefahr gelaufen, ein langweiliger Autor zu werden, und er wurde es immer mehr.

Er war von einer nach meiner Ansicht richtigen Empfindung ausgegangen, nämlich der, dass der Dichter in unseren Tagen kein bloser Unterhaltungsschriftsteller oder maître de plaisir sein könne. Er fühlte, dass das poetische Schiff ohne wissenschaftlichen Ballast leicht umzuschlagen in Gefahr komme. Aber nach und nach, wie seine Entwickelung vorwärts schritt, ergriff ihn die Leidenschaft dafür, Schwierigkeiten zu überwinden; er wollte das Schwerste schleppen, die grössten Steine tragen, und er belastete allmälig das Schiff mit so vielen und grossen Steinen, dass es zu schwer wurde, zu tief ging und auf den Grund lief. Sein letzter Roman ist nur eine mühselig zusammengereihte Folge von Auszügen aus ein Paar Dutzend verschiedenen Wissenschaften, fast unleserlich als poetisches Werk, nur psychologisch bemerkenswerth als consequenter und definitiver Ausdruck einer grossen Persönlichkeit und einer irrthümlichen ästhetischen Ansicht.

Die allgemeine Richtung auf das Studium der Aeusserlichkeiten ist nicht Flaubert allein eigenthümlich; sie bezeichnet die ganze Gruppe von Geistern, der er angehört. Sie ging aus dem berechtigten Widerwillen gegen die rationalistische Auffassung des Menschen als abstracte Vernunftwesen und aus dem deterministischen Hang unseres Zeitalters hervor, das Seelenleben des Individuums aus klimatischen, völkerpsychologischen, physiologischen Bestimmungen erklären zu wollen. Man findet dies Streben verschieden nuancirt bei den bedeutendsten Zeitgenossen und Landsleuten Flaubert's, bei seinem Lehrer und Freund Theophile Gautier, bei Renan, bei Taine, bei den Brüdern Goncourt. Wie verschieden diese Geister auch sind, sie haben dies gemeinsame und sehr

moderne Gepräge, und ausserdem fast alle noch die andere, nicht weniger moderne Eigenschaft, dass man in ihren künstlerisch ausgeführten Werken zu sehr die dahinter liegende Arbeit, die Mühe, mit der sie hervorgebracht wurden, verspürt, und bisweilen einen geradezu peinlichen Eindruck der Ueberladung hat. Renan, von dem dieses am wenigsten gilt, schildert nicht selten Sachen, die völlig ausserhalb des Rahmens liegen; Gautier ist wol der einzige dieser grossen Künstler, aus welchem Worte und Bilder zwanglos zu sprudeln scheinen, und selbst er liess selten das Wörterbuch und die Encyclopädie aus seiner Hand.

Bei Flaubert verdrängt nach und nach die Encyclopädie die Gemüthsbewegung. Gautier war mit den Jahren immer weniger Dichter und immer mehr malerischer Beschreiber geworden. Flaubert wurde mit den Jahren immer mehr ein Gelehrter und ein Sammler.

Werfen wir einen Blick über seine ganze Production von den ersten Anfängen bis zum Abschluss derselben, so sehen wir, wie das humane Element, das ursprünglich alles überrieselte und fruchtbar machte, nach und nach ebbt, sich zurückzieht und nur den trockenen, steinigen Boden historischer oder naturwissenschaftlicher Thatsachen hinterlässt.

In „Madame Bovary" ist noch alles Leben. Die Beschreibungen sind selten und kurz. Sogar die Beschreibung Rouens, der Geburtsstadt des Verfassers, welche da vorkommt, wo Emma mit der Diligence von Yonville fährt, um Léon zu treffen, ist in ganz wenigen Zeilen gegeben, und ausserdem durch die hinzugefügte Schilderung des Schwindels beseelt, der von diesen Tausenden zusammengehäufter Existenzen gegen Emma aufsteigt, als hätten alle diese Menschen ihr den Dampf der Leidenschaften, die sie bei ihnen vermuthete,

entgegen gesandt. Die directe Beschreibung der Stadt, das malerische Moment, ist hier ganz in Psychologie, in den Eindruck, den die grosse Stadt auf die Hauptperson macht, umgesetzt — was bei Flaubert immer seltener wird.

In „Salammbô" musste sich das Studium und das blos Descriptive nothwendigerweise stärker geltend machen. Es gibt grosse Partien in diesem Werk, in welchem man eher ein Stück alter Kriegsgeschichte oder eine archäologische Abhandlung als einen Roman zu lesen glaubt und die deswegen ermüdend wirken. Aber „Salammbô" war noch reich an allgemein menschlichen Motiven und Darstellungen. Man lese beispielsweise das Capitel durch, wo die Priester beschlossen haben, Moloch durch das Opfer des Erstgebornen jedes Hauses zu versöhnen, wo einige von ihnen an der Thür Hamilcar's anklopfen und dieser seinen Sohn, den kleinen Hannibal aus ihrer Gewalt zu retten strebt. Die Stimmung, die Flaubert hier erzeugt hat, ist so wie sie in einer punischen Stadt gewesen sein muss, sobald ein solches Massenopfer angeordnet war, und der einzelne Vorgang hebt sich auf dem Hintergrund dieser Stimmung unvergesslich hervor. Hamilcar stürzt in das Zimmer seiner Tochter hinein, erfasst mit der einen Hand Hannibal, mit der andern eine Schnur, die am Fussboden liegt, schnürt Hände und Füsse des Knaben zusammen, steckt ihm den Rest der Schnur als Knebel in den Mund und versteckt ihn unter einem Bett. Dann klatscht er in die Hände und verlangt ein Sklavenkind von 8 bis 9 Jahren mit schwarzen Haaren und hervorretender Stirn. Man bringt ihm ein armes, zugleich mageres und aufgedunsenes Kind, dessen Haut so grau wie der Lumpen um seine Lenden ist. Er verzweifelt; wie ist es möglich, dies Kind mit Hannibal zu verwech-

seln! Aber die Minuten sind theuer, und trotz seines Widerwillens fängt der stolze Suffet an, den elenden Sklavenjungen zu waschen, zu reiben und zu salben; er zieht ihm einen Purpur-Anzug an, befestigt denselben an seine Schulter mit Diamant-Agraffen, und das Kind lächelt, glücklich über all diese Pracht, und hüpft auf vor Freude. Er führt den Knaben mit sich fort. Da er aber unten im Hof mit verstelltem Schmerz ihn den Molochspriestern übergibt, zeigt sich hoch oben im dritten Stockwerk des Hauses zwischen den elfenbeinernen Pfeilern ein bleicher, ärmlich gekleideter, fürchterlich aussehender Mann mit ausgebreiteten Armen. „Mein Kind!" ruft er. „Es ist der Pflegevater des Kindes" beeilt Hamilcar sich zu sagen und stösst, wie um den Abschied zu kürzen, die Priester zum Thore hinaus. Als sie fort sind, sendet er dem Sklaven die besten Sachen aus der Küche, Fleisch, Bohnen und Eingemachtes; der Alte, der lange nichts gegessen hat, wirft sich darüber her und verschlingt es unter Thränen, und als Hamilcar Abends nach Hause kommt, sieht er im grossen Saal, wo das Mondlicht durch die Spalten der Kuppel hinabscheint, den Sklaven übersatt, halbberauscht, auf dem Marmor-Fussboden ausgestreckt, schlafend liegen. Er schaut ihn an und eine Art Mitleid ergreift ihn. Mit der Spitze seines Fusses schiebt er einen Teppich unter seinen Kopf.

Hier ist die allgemein menschliche Essenz aus einer specifisch karthaginiensischen Situation gezogen.

„Salammbô" machte, wie schon angedeutet, ein nicht geringes Aufsehen, war aber nichtsdestoweniger für die Lesewelt und die Kritik eine Enttäuschung. Man theilte nicht die Vorliebe des Verfassers für das Ungeheure und Flammende, man arbeitete sich ungern durch die Schilderung antiker Belagerungsmaschinen und Sturm-

böcke; man bat ihn, einen neuen „roman de passion," eine Liebeserzählung zu schreiben.

Flaubert leistete endlich am Schluss des Jahres 1869 der Aufforderung Folge, indem er seinen Roman „L'éducation sentimentale" herausgab, sein eigenthümlichstes und tiefstes Werk, das aber ganz durchfiel. Von jetzt an erlebte er nur literarische Niederlagen. Die Gunst des Publicums, die durch „Salammbô" erkaltet war, wich von diesem Zeitpunkt ab vollständig von ihm.

Das neue Buch war eine neue Art von Buch. Der fast unübersetzbare Titel (etwa „Die Erziehung des Herzens") ist nicht correct; denn Niemand und Nichts wird hier erzogen; dennoch handelt der Roman von einem Gefühlsleben. Aber er behandelt eher die gradweise fortschreitende Abstumpfung und schliessliche Exstirpation der Liebesempfindung als irgend eine Entwickelung derselben. Das Buch könnte richtiger heissen: Die Liebesillusion und ihre Ausrottung. Es ist einer der Hauptversuche Flaubert's, das reine Nichts in Gestalt der puren Illusion aus all dem Sehnen und Trachten des gewöhnlichen Menschenlebens heraus zu destilliren. In „Salammbô" drehte sich Alles um einen heiligen Schleier der Göttin Tanit, Zaimpf genannt; dieser Schleier ist strahlend und leicht; die Stadt, von der er geraubt wird, verdirbt; der Mensch, der ihn trägt, ist so lange unverwundbar, aber wer sich darin gehüllt hat, muss zu Grunde gehen. Die Illusion ist wie dieser Schleier. Sie ist strahlend wie die Sonne und leicht wie die Luft, sie gibt die Sicherheit des Nachtwandlers, und sie verzehrt wie ein Nessushemd.

Ich sagte, dass Flaubert an eine das Leben hindurch dauernde, nie befriedigte Liebesleidenschaft glaubte. Eine solche ist es, die er in der Liebe Frédéric's zu Madame Arnoux dargestellt hat. Sie ist verschämt, un-

terdrückt, sie macht sich nur Luft in einigen unverständigen Aufopferungen für ihren Gemahl und in einigen halb ausgesprochenen platonischen Versicherungen gemeinsamer Sympathien, die zu nichts führen, zu einem Versprechen, das zurückgenommen wird, zu einigen Versuchen, die fehl schlagen, und endlich, nach dem Verlauf von zwanzig Jahren, zu einem unfruchtbaren Geständniss und einer einzigen Umarmung, aus welcher der Liebhaber zurückschreckt, da die Geliebte unterdessen alt geworden ist und ihm mit ihren weissen Haaren Widerwillen einflösst.

Das Eigenthümliche an diesem Roman ist, in noch weit mehr hervortretender Weise als bei „Madame Bovary", dass er keinen Helden und übrigens ebenso wenig eine Heldin hat. In dem veralteten Ausdruck „Held" liegt das ganze angeerbte Herkommen der altmodigen Poesie. Seit Jahrhunderten hatten die Schriftsteller mit einem Helden paradirt; er war stark und schön, gross in seinen Tugenden oder Lastern, ein Exempel zur Nachahmung oder zur Abschreckung — hier ergriff ein Dichter einen jungen Mann der Art, wie die meisten jungen Männer sind und zeigte, ohne Missbilligung oder Bedauern zu äussern, mit welchem Nichts sein Leben hinging und wie die Enttäuschungen auf ihn herab hagelten, nicht grosse, seltene Enttäuschungen — er erlebt überhaupt nichts Grosses und Seltenes — nein, die kleinen Enttäuschungen, die das Leben ausmachen. Eine lange Kette kleiner Enttäuschungen mit einzelnen grossen Enttäuschungen dazwischen, das ist für Flaubert die Definition des regulären Menschenlebens. Doch der Reiz des Buches beruht nicht hauptsächlich auf der durchgeführten melancholischen Grundstimmung. Der Hauptreiz ist für mich die Anmuth und die Keuschheit, mit der die Feder geführt ist, wo Frédéric's grosse Liebe geschildert wird.

Das tiefe Verständniss für die Schwärmerei des jungen Mannes weist auf Selbsterlebtes zurück. Nirgends hat Flaubert mehr direct aus seiner eigenen Seele geschrieben und weniger aus den fünf oder sechs künstlichen Seelen geschöpft, die er wie jede kritisch angelegte und kritisch schaffende Natur sich zu geben vermochte.

Frédéric liebt ohne Hintergedanken, ohne Hoffnung auf Gegenliebe, absolut, mit einem Gefühl, das der Dankbarkeit ähnlich ist; mit einem Bedürfniss sich hinzugeben und sich der Geliebten zu opfern, das um so viel stärker ist, weil es keine Besänftigung findet. Aber die Jahre gehen und ein Gefühl ähnlicher Art entwickelt sich bei der geliebten Frau. Es ist unter ihnen eine ausgemachte Sache, dass sie sich nie angehören werden; aber ihr Geschmack, ihre Urtheile stimmen überein: „Oft brach der von ihnen, der dem Andern zuhörte, aus: Ich auch! und kurz danach kam der andere an die Reihe zu sagen: Ich auch!“ Und sie träumen, dass wenn die Vorsehung gewollt hätte, wäre ihr Leben ein von Liebe allein erfülltes, „etwas Süsses, Glänzendes und Erhabenes wie das zitternde Blinken der Sterne“ geworden.

„Fast immer hielten sie sich in freier Luft in der Veranda auf, und die gelblichen Baumkronen des Herbstes breiteten sich vor ihnen ungleichförmig bis zum Rande des bleichen Himmels aus; oder sie sassen in einem Pavillon am Ende der Allee, dessen einziges Möbel ein mit grauer Leinwand überzogenes Canapé war. Schwarze Punkte befleckten den Spiegel; die Wände athmeten einen moderigen Geruch aus — und sie blieben da, von sich selbst, von Andern, gleichviel von was plaudernd in einem gegenseitigen Entzücken. Bisweilen sahen die Sonnenstrahlen, die sich durch die Persiennen von der Decke bis zum Fussboden Weg bahnten, aus, wie die Saiten einer grossen Leier.“

der Schluss von dem aussätzigen Bettler, der das letzte Stück Speck und den letzten Bissen Brod Julian's verzehrt, dessen Teller und Becher befleckt und zuletzt nicht nur auf Julian's Lager sich ausstreckt, sondern die Forderung an ihn stellt, er solle ihn mit seinem nackten Körper erwärmen. Da der ehemalige Prinz in der Demuth seines Herzens sich erniedrigt, dies zu thun, umarmt ihn der Aussätzige mit Kraft, und in demselben Augenblick verwandelt sich die Gestalt des Bettlers: die Augen werden sternenklar, sein Haar wird lang und leuchtend wie Sonnenstrahlen, sein Athem duftend wie Rosen; das Dach der Hütte fliegt ab, und Julian schwebt in den blauen Raum hinauf, Gesicht an Gesicht mit Unserm Herrn Jesus Christus, der ihn in den Himmel hinaufführt.

In „Ein einfaches Herz" hat Flaubert so zu sagen die Geschichte des alten prämiirten Dienstmädchens aus „Madame Bovary" erzählt. Es ist eine rührende Erzählung von einer alten, von Allen ausgenutzten und verlassenen Magd, die zuletzt die ganze Liebe ihres Herzens auf einen Papagei wirft; sie bewundert diesen Papagei über alles; er scheint ihr in ihrer Einfalt dem heiligen Geist als Taube auf dem Altargemälde der Dorfkirche ähnlich, und nach und nach füllt er in ihrem Bewusstsein den Platz des heiligen Geistes aus. Der Vogel stirbt und sie lässt ihn ausstopfen. Aber in ihrer Todesstunde sieht sie ihn riessengross mit ausgebreiteten Flügeln sie empfangen und in das Paradies hinauftragen. Dies ist wie die tiefwehmüthige Parodie des Schlusses der Legende. Hier wie dort Vision und Illusion; bei der Schwäche unseres Wesens, der Fähigkeit des Getäuschtwerdens und dem Bedürfniss des Trostes, ist — scheint Flaubert sagen zu wollen — uns im Versinken der eine Strohhalm so gut wie der andere.

Die drei Erzählungen hatten keinen Erfolg. In ihnen hatte das Studium noch einen Schritt vorwärts auf Kosten des Lebens gemacht. Hier waren erstens fast keine Gespräche, keine Repliken mehr, die Erzählungen waren eher Inhaltsangaben als Novellen; man fühlte, dass der Dichter begonnen hatte, die eigentlich poetische Gestaltung zu verschmähen. Ferner breitete sich die Gelehrsamkeit zu sehr aus. Ein erstaunliches Studium war z. B. in die Legende niedergelegt. Man ahnt, wie viele Legenden Flaubert gelesen hat, um den Charakter so genau zu reproduciren. Aber kein Versuch ist gemacht, die Resultate dieser Gelehrsamkeit in Perspective vor die Augen des modernen Lesers zu stellen. Es sind weder Wege noch Stege in den Urwald der Legendenwelt gehauen; er steht da fest zusammengewachsen und sperrt dem Blick die freie Bahn. Die Erzählung scheint nicht auf gewöhnliche moderne Leser, sondern auf solche des dreizehnten Jahrhunderts oder auf verfeinerte Kenner berechnet.

VI.

Das Jahr 1874 brachte endlich das Werk, das Flaubert selbst als sein Hauptwerk betrachtete, an welchem er zwanzig Jahr gearbeitet hatte und das die schärfste Definition seines Geistes liefert — ein verblüffendes Werk. Als es zuerst ruchbar wurde, dass ein französischer Romanschriftsteller „Die Versuchung des heiligen Antonius“ geschrieben hatte, hegten gewiss neun Zehntel des Publicums keinen Zweifel, dass der Titel scherzhaft oder symbolisch aufzufassen sei. Wer konnte ahnen, dass das Werk in vollem Ernst die Versuchungsgeschichte des alten ägyptischen Einsiedlers behandelte.

Etwas Aehnliches hatte kein Romanschriftsteller und kein Dichter überhaupt je versucht. Zwar hatte Goethe „Die classische Walpurgisnacht" geschrieben, Byron im zweiten Act von „Cain" ein Vorbild für Einzelnheiten geliefert, Turgeniew in „Visionen" im ganz kleinen Rahmen einen entfernt verwandten Stoff mit Meisterschaft behandelt; aber ein Drama in sieben Abtheilungen, das aus Einem meilenlangen Monolog bestand, oder das richtiger nur die punktuelle Darstellung dessen war, was in einer Schreckensnacht in dem Gehirn eines einzelnen hallucinirten Menschen vor sich ging — so ein Buch war nie früher in der Welt geschrieben worden. Und doch hatte dies Werk, verfehlt wie es ist, in seiner schwermüthigen Monotonie eine stille Grösse und ein absolut modernes Gepräge, wie nur wenige Dichterwerke der französischen Literatur.

Der heilige Antonius steht an der Schwelle seiner Hütte auf einem Berg in Aegypten. Ein langes Kreuz ist in die Erde gepflanzt, eine alte gewundene Palme neigt sich über den Abgrund hinaus, der Nil bildet einen See am Fusse des Berges. Die Sonne sinkt. Der Einsiedler ist von einem in Fasten, Arbeit und Selbstquälereien verbrachten Tag ermattet; so fühlt er beim Anbruch des Dunkels seine Seelenstärke abnehmen. Eine träumerische Sehnsucht nach der Aussenwelt füllt sein Herz. Bald wollüstige, bald stolze, bald idyllisch lächelnde Erinnerungen locken und quälen ihn.

Zuerst sehnt sich Antonius nach seiner Kindheit zurück, nach Ammonaria, einem jungen Mädchen, das er einmal geliebt hat; er gedenkt seines liebenswürdigen Schülers Hilarion, der ihn verlassen hat; er verflucht sein einsames Leben. Die Zugvögel, die über seinem Kopf hinwegziehen, erwecken seinen Wunsch, wie sie davon fliegen zu können. Er bedauert sein Loos, fängt

an zu klagen und zu ächzen. Warum ist er nicht ein ruhiger Mönch in der Zelle geworden, warum hat er nicht das friedliche und nützliche Leben eines Priesters gewählt. Er wünscht, dass er Grammatiker oder Philosoph, Zöllner an einer Brücke, ein reicher, verheiratheter Kaufmann, oder ein tapfrer, lebenslustiger Soldat sei; seine Körperkraft hätte dann Anwendung gefunden. Er verzweifelt über seine Lage, bricht in Thränen aus, sucht Trost und Erbauung in der heiligen Schrift. Aber in dem Leben der Apostel schlägt er die Stelle auf, wo es Petrus erlaubt wird, alle Thiere, reine und unreine, zu essen, während er sich in strenger Askese abquält; in dem alten Testament liest er eben, wie den Juden das Recht gegeben wird, all' ihre Feinde zu tödten, ein grosses Blutbad an ihnen zu veranstalten, während er seinen Feinden vergeben soll; er liest von Nebucadnezar und beneidet seine Feste, — von Ezechias und schaudert vor Begierde zusammen, wenn er an all' seine kostbaren Parfumen und seine goldnen Schätze denkt, — von der schönen Königin von Saba und fragt sich, wie sie wol hoffen könnte, den weisen Salomo in Versuchung zu führen — und es scheint ihm, dass die Schatten, welche die zwei Arme des Kreuzes auf die Erde werfen, sich einander nähern wie zwei Hörner. Er ruft Gott an, und die beiden Schatten nehmen wieder ihren alten Platz ein. Vergeblich sucht er sich zu demüthigen, er gedenkt mit Stolz seines langen Märtyrerthums, sein Herz schwillt wenn er sich der Ehre erinnert, die ihm von allen Seiten erwiesen worden ist, selbst der Kaiser hat ihm drei Mal geschrieben; dann sieht er, dass sein Wasserkrug leer, sein Brod von Chakalen verzehrt worden ist; Hunger und Durst nagen an seinem Eingeweide.

Er erinnert sich des Neides und des Hasses, mit

dem die Kirchenväter auf dem Concil zu Nicäa ihm entgegen traten, und seine Seele schreit nach Rache. Er träumt von den vornehmen Frauen, die ihn früher so oft hier in der Wüste aufsuchten, um ihm zu beichten und ihn anzuflehen, bei ihm, dem Heiligen, bleiben zu dürfen. Er starrt so lange diesen Träumen nach, dass sie ihm verwirklicht erscheinen. Er sieht die feinen Damen von der Stadt, die in ihren Sänften getragen sich nähern, er löscht seine Fackel aus um die Gesichter zu vertreiben, und schaut jetzt erst recht an dem dunkeln Nachthimmel die Visionen wie Scharlachbilder auf Ebenholz in wirbelnder Hast an ihm vorbeifahren.

Stimmen, die aus dem Dunkel heraustönen, bieten ihm Frauen, Haufen Goldes, herrliche Gerichte an. Dies ist der Anfang der Versuchung, der Durst der thierischen Triebe. Dann träumt er, dass er der Vertraute des Kaisers, der erste Minister ist, alle Macht hat. Der Kaiser krönt ihn mit seinem Diadem. Er rächt sich grausam an seinen Feinden unter den Kirchenvätern, watet in ihrem Blut und plötzlich befindet er sich mitten in einem Fest bei Nebucadnezar, wo die Speisen und Getränke Berge und Ströme bilden. Gesalbt und edelsteingeschmückt sitzt der Kaiser auf seinem Thron, und in der Entfernung liest Antonius an seiner Stirn seine hochmüthigen, hochfliegenden Gedanken. Er durchschaut ihn so vollständig, dass er plötzlich selbst Nebucadnezar wird, und in all' dem Schwelgen fühlt er das Bedürfniss wie ein Thier zu sein; er wirft sich auf allen Vieren hinunter und brüllt wie ein Stier; dann kratzt er seine Hand an einem Stein und erwacht. Er peitscht sich, um sich für diese Vision zu bestrafen so lange bis der Schmerz eine Wollust wird, und sofort erscheint vor ihm die Königin von Saba, das Haar blau gepudert, mit Gold und Diamanten bedeckt, und bietet sich ihm an mit wil-

der Koketterie; sie ist alle Frauen in einer; er weiss, dass wenn er ihre Schulter mit einem Finger berührte, würde ein Feuerstrom durch seine Ader schiessen; sie steht da, duftend von allem Wohlgeruch des Orients, ihre Worte klingen wie sonderbar bestrickende Musik, und er streckt in brennender Begierde seine Arme aus — aber beherrscht sich und weist sie hinweg. Sie und ihr ganzes Gefolge verschwinden. Dann nimmt der Teufel die Gestalt seines alten Schülers Hilarion an, um ihn in seinem Glauben zu erschüttern.

Der kleine, welke Hilarion macht ihn zu seiner Angst darauf aufmerksam, dass er in der Phantasie sich der Genüsse bemächtigt, auf die er in der Wirklichkeit versagt, erklärt ihm, dass Gott kein Moloch sei, der den Lebensgenuss verpöne, dass die Bestrebungen, Gott zu verstehen, mehr werth seien als alle Selbstquälereien. Er zeigt ihm zuerst die Widersprüche zwischen dem alten und neuen Testament, darauf die Widersprüche des neuen. Und Hilarion wächst. So taucht denn in Antonius' Gehirn die Erinnerung auf an all' die Ketzereien, die er in Alexandria und anderswo gehört und gelesen und für eine Zeit siegreich überwunden hat. Die hundert und aber hundert Ketzereien der ersten christlichen Secten, Ansichten, von denen die eine ungeheuerlicher als die andere ist, werden in sein Ohr von den Ketzern selbst gebrüllt. Sie bellen ihn an wie Hyänen. Jeder von ihnen speit seine Tollheit über ihn aus. Hysterische Frauen und Geliebte der Märtyrer werfen sich heulend über die Asche der Todten. Antonius sieht Ketzer, die sich entmannen, Ketzer, die sich selbst verbrennen. Apollonius von Tyrus offenbart sich ihm als Mirakelthäter, der in nichts hinter Christus zurücksteht. Und Hilarion wächst immer mehr. Nach den Ketzern folgen die Götter der verschiedenen Religionen in einem ungeheuren

Aufzug, von den abscheulichen und grotesken Steingöttern und Holzfetischen der ältesten Zeiten bis zu den Blutgöttern des Morgenlandes und den Schönheitsgöttern Griechenlands, alle fahren sie vorbei, um jeder für sich mit einem Klagegeschrei den Purzelbaum hinunter in das grosse Nichts zu machen. Er sieht Götter, die in Ohnmacht fallen, andere, die fortgewirbelt werden, wieder andere, welche zerquetscht, zerrissen, in ein schwarzes Loch hinuntergestürzt werden, Götter, die ertrinken, die sich in Luft auflösen oder die sich tödten. Unter ihnen ragt Buddha empor, der in allem, was er über sich erzählt, die unheimlichste Aehnlichkeit mit dem Erlöser hat. Zuletzt machen Crepitus, jener römische Gott der Verdauung, und Jehovah, der Gott der Heerscharen, den Sprung in den Abgrund.

Dann tritt eine fürchterliche Stille, eine tiefe Nacht ein. —

„Sie sind alle fort", sagt Antonius.

„Ich bin übrig," antwortet eine Stimme.

Und Hilarion steht vor ihm, noch weit grösser, verklärt, schön wie ein Erzengel, leuchtend wie eine Sonne und so gross, dass Antonius den Kopf zurückbeugen muss, um ihn zu sehen.

„Wer bist Du?"

Hilarion antwortet: „Mein Reich ist so gross wie die Welt und meine Begier hat keine Grenzen. Ich gehe immer vorwärts, Geister befreiend und Welten wägend, ohne Furcht, ohne Mitleid, ohne Liebe und ohne Gott. Man nennt mich die Wissenschaft."

Antonius schreckt zurück: „Du bist eher der Teufel!"

„Willst Du ihn sehen?" Ein Pferdefuss zeigt sich, der Teufel nimmt den Heiligen auf seine Hörner und trägt ihn durch den Raum, durch den Himmel der mo-

dernen Wissenschaft, wo die Weltkörper zahlreich wie Staubkörner sind. Und das Firmament erweitert sich mit den Gedanken des Antonius. Höher, höher! ruft er. Die Unendlichkeit offenbart sich seinem Blick. Aengstlich fragt er den Teufel nach Gott. Dieser antwortet mit neuen Fragen, mit Zweifeln: „Was Du Form nennst, ist vielleicht nur ein Irrthum Deiner Sinne; was Du Substanz nennst, nur eine Einbildung Deines Gedankens. Wer weiss, ob nicht die Welt ein ewiger Strom der Dinge und Begebenheiten, der Schein das einzige Wahre, die Illusion die einzige Wirklichkeit ist!" — „Bete mich an," ruft der Teufel plötzlich, „und verfluche das Blendwerk, das Du Gott genannt hast!" Er verschwindet und Antonius erwacht auf dem Rücken liegend am Rande seines Felsens.

Aber seine Zähne klappern, er ist krank, er hat weder Brod noch Wasser mehr in seiner Hütte, und die Hallucinationen fangen von neuem an. Er verliert sich in dem Gewimmel der Fabelthiere, der phantastischen Ungeheuer der Erde. Er befindet sich an einer Küste unter den Bewohnern und Pflanzen des Meeres und des Landes; er kann Pflanzen und Thiere nicht mehr unterscheiden; die Schlingpflanzen winden sich wie Schlangen; er verwechselt die Welt der Pflanzen und der Steine mit der Menschenwelt; die Kürbisse sehen wie Busen aus; der babylonische Baum Dedaim trägt menschliche Köpfe als Früchte; Kieselsteine sind Gehirnen ähnlich, Diamanten glänzen wie Augen. Er fühlt die pantheistische Sehnsucht nach Verschmelzung mit der Allnatur, und dieses ist sein letztes Geschrei:

„Ich habe Lust zu fliegen, schwimmen, bellen, brüllen, heulen. Ich möchte Flügel, einen Schuppenpanzer, eine Schale, einen Schnabel haben, meinen Körper winden, mich theilen, in Allem sein, wie ein Geruch heraus-

strömen, wie eine Pflanze mich entwickeln, wie ein Ton klingen, wie ein Licht glänzen, mich unter allen Formen verbergen und jedes Atom durchdringen!"

Die Nacht ist zu Ende. Es war nur ein neues Alpdrücken. Die Sonne steigt und in ihrer Scheibe strahlt ihm Christi Gesicht. — Dann die letzte discrete Ironie des Dichters: Antonius macht das Zeichen des Kreuzes und fängt sein durch die Visionen unterbrochenes Gebet wieder an.

In diesem Gedicht hat man Flaubert ganz mit seinem schweren Blut, seiner düsteren Phantasie, seiner schroff sich aufdrängenden Gelehrsamkeit, und seinem Bedürfniss, alte und neue Illusionen, alten und neuen Glauben und Aberglauben zu nivelliren. Die fast brutale Gewaltsamkeit seines Naturells offenbart sich, wo er den Gott Crepitus vor den Gott Jehovah einschiebt. Dass er die Legende von dem heiligen Antonius wählte, um sein Herz zu erleichtern und der Menschheit bittere Wahrheiten zu sagen, beruht darauf, dass er in diesem Stoff das Alterthum und das Morgenland, das er liebte, vorfand. Er konnte hier die grossen Städte und die Landschaften Aegyptens als Hintergrund benutzen, leuchtende Farben und gigantische Formen verschwenden. Und hier malte er nicht mehr die Ohnmacht und die Dummheit einer Gesellschaft, sondern einer Welt; hier zeigte er — ganz unpersönlich — der Menschheit, wie sie zu jeder Stunde ihres Lebens bis über die Knöchel in Schmutz und Blut gewatet sei, und wies auf die Wissenschaft — die wie der Teufel gefürchtet wird — als auf die einzige Rettung hin.

Die Idee war eben so gross wie neu; aber leider — die Ausführung steht keineswegs auf der Höhe des Plans. Das Buch wird von dem dazu verwendeten Material zu Boden gedrückt. Es ist kein poetisches Werk,

halbwegs eine Theogonie, halbwegs ein Stück Kirchengeschichte, und all' dies ist in der Form einer Psychologie des Wahnwitzes gegeben. Es findet sich darin ein Aufzählen von Einzelnheiten, das wie das Besteigen einer fast senkrechten Bergwand ermüdet; gewisse Partien sind nur dem Gelehrten vollkommen verständlich und für das gewöhnliche Publicum fast unleserlich. Der grosse Schriftsteller war allmälig in der abstracten Gelehrsamkeit und dem abstracten Styl aufgegangen. „Es war ein trauriger Anblick," hat Emile Zola treffend gesagt, „dies so mächtige Talent wie die Gestalten der antiken Mythologie sich versteinern zu sehen. Langsam, von den Füssen bis zum Gürtel, von dem Gürtel bis zum Kopf wurde Flaubert ein Marmor-Standbild."

VII.

Ich habe es aufgeschoben, von einer der letzten Visionen des Antonius zu sprechen, weil sie mir die merkwürdigste von allen scheint und ganz sicher die selbsteigene Vision des Dichters war. Nachdem alle Götter verschwunden sind und die Reise durch den Himmelsraum ihr Ende erreicht hat, sieht Antonius auf dem andern Nilufer die Sphinx, die ihre Klauen ausstreckt und sich auf den Bauch legt. Aber springend, fliegend, bellend, durch die Nase Feuer blasend und die Flügel mit dem Drachenschwanz schlagend, umkreist sie die Chimäre. Was ist die Sphinx? Was anders als das dunkle Räthsel, das an die Erde genagelt ist, die ewige Frage, die grübelnde Wissenschaft! Was ist die Chimäre? Was anders als die geflügelte Einbildungskraft, die den Raum durcheilt und die Sterne mit ihren Flügelspitzen berührt!

Die Sphinx (französisch männlichen Geschlechts) sagt: „Stehe still, Chimäre! Laufe nicht so schnell, fliege nicht so hoch, belle nicht so stark. Höre auf, mir Deine Flamme in's Gesicht zu blasen, Du schmelzest doch nicht meinen Granit."

Die Chimäre antwortet: „Ich stehe nie still, Du kannst mich nicht ergreifen, Du fürchterliche Sphinx."

Die Chimäre galoppirt durch die Corridore des Labyrinthes, fliegt über das Meer, beisst sich fest in die segelnden Wolken.

Die Sphinx liegt unbeweglich und zeichnet mit ihren Klauen Alphabete in den Sand, denkt und rechnet nach, stiert, während das Meer fluthet, das Getreide wogt, Karawanen vorbeiziehen und Städte zusammenstürzen, mit ihrem festen Blick in den Horizont hinaus.

Dann ruft sie: „O Phantasie! erhebe mich auf Deinen Flügeln aus meiner tödtlichen Langeweile heraus!"

Und die Chimäre antwortet: „Du Unbekannte! ich bin in Deine Augen verliebt; wie eine brünstige Hyäne kreise ich um Dich, o umarme mich, befruchte mich!"

Die Sphinx erhebt sich. Aber die Chimäre entflieht, aus Schrecken, unter dem Steingewicht zerschmettert zu werden. — „Unmöglich!" seufzt die Sphinx und versinkt in den tiefen Sand.

Ich sehe in dieser Scene das letzte Bekenntniss Flaubert's, seine erstickte Klage über das Gebrechen seines ganzen Lebenswerkes und dieses Hauptwerkes im besonderen. Die Spinx und die Chimäre, die Wissenschaft und die Poesie, begehrten sich bei ihm, suchten sich immer wieder, umkreisten mit flammender Sehnsucht und Brunst einander; aber die rechte Befruchtung der Poesie durch die Wissenschaft gelang ihm nicht.

Nicht dass sein Grundgedanke ungesund oder unrichtig war. Im Gegentheil. Die Zukunft der Poesie ist da, das glaub' ich gewiss; denn da ist ihre Vorzeit. Die grössten Dichter, ein Aeschylus, ein Dante, ein Shakespeare, ein Goethe haben alles Wesentliche gewusst, was man zu ihrer Zeit wusste und haben ihr Wissen in ihre Poesie niedergelegt. Zwar haben Gelehrsamkeit und wissenschaftliche Bildung an und für sich keinen poetischen Werth. Sie können nie und nimmer dichterisches Gefühl und künstlerische Gestaltungskraft ersetzen. Wo die poetische Begabung aber vorhanden ist, da wird der Blick durch Einsicht in die Gesetze der Natur und der menschlichen Seele geschärft und durch das Studium der Geschichte erweitert. Nur ist es ohne Zweifel in unserem Jahrhundert, wo die moderne Wissenschaft in allen Richtungen neu geschaffen worden, schwieriger als je, ohne überwältigt zu werden, den Wissensstoff zu umspannen, und Flaubert besass nicht die ursprüngliche Harmonie des Geistes, die das Schwere leicht macht und die tiefen Gegensätze der Ideenwelt versöhnt.

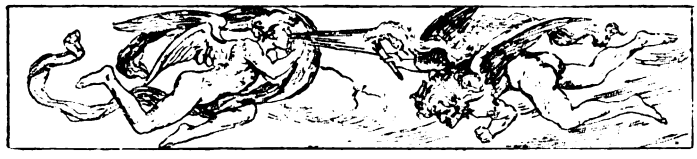
„La tentation de Saint-Antoine" wurde in Paris mit einem Boulevardwitz abgefertigt. Nur wenige hatten Geduld um sich in das Buch zu vertiefen, und das grosse Publicum war bald mit seinem Urtheil fertig: das Buch war tödtlich langweilig. Wie konnte der Verfasser meinen, dass solches die Pariser amusire! Nein, Madame Bovary, das war etwas anderes! Warum wiederholte er sich nicht (wie alle schlechten Schriftsteller), warum schrieb er nicht zehn neue „Madame Boyary"?

Er zog sich nach Croisset zurück, sperrte sich, tief verletzt, wie er war, Monate lang ein und fing allmälig wieder an zu arbeiten. Er wurde alt. Er verlor durch den Tod seine älteren Freunde, George Sand,

Théophile Gautier, seine Jugendfreunde und Gesinnungsgenossen, Louis Bouilhet, Feydeau, Jules de Goncourt u. s. w. Er wurde einsam. Er wurde kränklich, konnte zuletzt nicht das Gehen vertragen, ja nicht einmal vertragen, Andere gehen zu sehen. Er wurde arm. Er verlor sein Vermögen, das er aus Güte seiner einzigen Nichte anvertraut und das ihr Mann auf's Spiel gesetzt hatte, und er wurde in den späteren Jahren seines Lebens von Nahrungssorgen gequält. Er kam zuletzt selten mehr nach Paris; ja er ging nie in seinen Garten hinaus, ging nur hin und zwischen seinem Schlafzimmer und seinem Arbeitszimmer und hinunter, um seine einsamen Mahlzeiten einzunehmen.

Er starb im Mai 1880 und wurde bei Rouen begraben. Das Gefolge war klein, nur wenige Freunde aus Paris gaben das Geleite. Aus Rouen folgte fast Niemand, denn er war der Mehrzahl der Einwohner völlig unbekannt, und als unmoralischer und irreligiöser Schriftsteller der Minderzahl, die ihn kannte, verhasst.

FR. PALUDAN-MÜLLER.



FREDERIK PALUDAN-MÜLLER.

(1881.)

Oft habe ich von Deutschen, die der dänischen Sprache mächtig waren, die Aeusserung gehört: „Nicht Oehlenschläger, sondern Paludan-Müller ist der grösste Dichter Dänemarks in diesem Jahrhundert; sonderbar, dass dies nicht anerkannt ist."

Es wird nicht anerkannt werden, denn es verhält sich nicht so. Man verwechselt eine geistige Ueberlegenheit mit einer dichterischen, oder man zieht die persönliche Reife der genialen Ursprünglichkeit vor. In Meyer's Konversations-Lexikon heisst es: „Paludan-Müller ist unbedingt der bedeutendste dänische Dichter unseres Jahrhunderts, sowol was die Fülle der Ideen, als was die Tiefe des sittlichen Ernstes und die formelle Schönheit der Darstellung betrifft." So zweifelhaft die Richtigkeit dieser Behauptung mir erscheint, so unzweifelhaft ist es, dass Paludan-Müller (geb. 7. Februar 1809, gest. 28. December 1876) weit mehr als irgend ein anderer neuerer dänischer Dichter fremde Leser ansprechen muss, und

sein tiefer, grübelnder Geist ist besonders dem deutschen Geiste verwandt. Da nun sein Hauptwerk, das in den scandinavischen Ländern so berühmte Epos „Adam Homo", bald in einer (von Fräulein Emma Klingenfeld besorgten) vorzüglichen Uebersetzung vorliegen wird, so bietet sich eine Gelegenheit dar, die edle und bedeutende Persönlichkeit des Dichters dem deutschen Publicum zu schildern.

I.

Ich brauche nur meine Augen zu schliessen um ihn vor mir zu sehen, wie er im Leben ging und stand; ich sehe das heitere Lächeln, mit welchem er einem Gast guten Tag sagte, ich höre die Schalkhaftigkeit, mit welcher er im lebhaften Gespräch, fast im Style Mercutio's bei Shakespeare, sich an irgend ein neckendes Wortspiel klammerte. In den letzten Jahren seines Lebens hatte eine harte Krankheit seine Kraft gebrochen und das Alter seine schöne Gestalt gezeichnet; ich kann ihn aber eben so leicht in der Frische und Gesundheit seiner rüstigen Jahre sehen, so wie er war, als ich ihn kennen lernte.

An einem Augusttage 1863 sah und sprach ich ihn zum ersten Mal. Auf einer Fussreise mit jungen Verwandten von ihm kam ich nach Fredensborg auf Seeland und betrat mit klopfendem Herzen die Schwelle seiner Sommerwohnung. Jedes Gedicht, das er geschrieben hatte, war mir bekannt, und ich empfand ein mit Unruhe vermischtes Glücksgefühl darüber, dem Manne so nahe zu sein, den ich in der Entfernung lange bewundert hatte. Wir warteten eine Weile in der ländlich niedrigen Stube, ich hatte eben Zeit einen Blick auf das

bescheidene Hausgeräth zu werfen, als die Thüre zum Nebenzimmer aufging, und der, den wir suchten, hereintrat und mit seiner sonderbar hohen und feinen Stimme uns willkommen hiess. Ein aristokratisches Gesicht — die Züge wie von dem Meissel eines idealistischen Künstlers zugehauen; die sensibeln, beweglichen Naselöcher und die tiefen, kräftig blauen, schön liegenden Augen unter den starken Brauen gaben dem Gesichte Leben; eine ganz schwache Schwerhörigkeit theilte demselben etwas Horchendes und Aufmerksames mit. Auf dem Kopfe trug Paludan-Müller eine hohe, eckige Mütze, die ihn vorzüglich kleidete und dem edlen Gesicht einige Aehnlichkeit mit einem altflorentinischen Portrait gab; das Lächeln machte den feingeformten, sarkastischen Mund doppelt schön; die weisse Binde gab der Haltung des Kopfes etwas Aufrechtes und Würdiges — man könnte nach einem distinguirteren Aeusseren lange suchen; er sah in gleich hohem Grade vornehm und liebenswürdig aus.

Die Rede fiel nach den ersten Begrüssungen auf das Verhältniss zwischen dem Schönen in der Natur und in der Kunst, und eifriger Idealist, wie er war, behauptete er, dass man in der Natur entweder Alles oder Nichts schön nennen müsse. Es war eine Art Nachhall der Hegel'schen Lehre von der Schönheit als Menschenwerk allein.

Wir waren während des Gesprächs in den Schlossgarten Fredenborgs hineingewandert; er sass am Ufer des Esromsees, zeigte mit seinem Stock auf eine grosse, dicke Kröte und sagte: „Voltaire hat Recht, wenn er seine Kröte sagen lässt: „Le beau idéal, c'est ma crapaude". Er hatte eine gewisse naive Freude daran, einen derben, neckenden Satz wie diesen zu gebrauchen. Es fand sich in seiner Conversation ein interessanter Gegen-

satz: bald wandte er solche abstracte und feierliche Wendungen an, die dem jüngeren Geschlecht fremd geworden sind, sprach z. B. von „den Verehrern des Schönen" und desgleichen, bald amüsirte es ihn einen recht cynischen Ausdruck für seinen Gedanken zu ergreifen. Man findet diesen Wechsel des Tons in seinen humoristischen Poesien wieder. Derselbe machte in seiner Unterhaltung eine eigenartige Wirkung; es war wie wenn ein Schwan sein stilles königliches Segeln unterbricht um den Steiss in die Höhe zu strecken. Doch dies war eigentlich nur der erste Eindruck, er verlor sich, wenn man Paludan-Müller genauer kennen lernte; man verstand dann, dass die hermelinartige Reinheit seines Wesens und die Scheu vor dem Schmutzigen und Platten in dem Eintagswesen der Zeit, die ihn zum Einsiedler gemacht hatte, ihre Ergänzung fand in dem Witzigen, polemisch Spielenden seines Geistes, in dem spöttischen Blick auf vieles von Andern höchlich Bewundertes und in dem scharfen Sinn für das Komische, der ihn zum satyrischen Dichter gemacht hatte.

II.

Er wohnte im Sommer in Fredensborg und im Winter in Ny-Adelgade in Kopenhagen, und es kam mir bisweilen vor, als ob der doppelte Aufenthaltsort verschiedenen Seiten seines Wesens und seiner Poesie entsprach. Er passte für seine Sommerheimath. Es gab in seinem Wesen etwas, das mit den schlanken, stolzen Alleen, mit der reinen Luft und strengen Zucht des regelmässigen Gartens verwandt war. Die weissen Statuen von griechisch-ungriechischen Göttern und Göttinnen zwischen den Bäumen erinnerten an seine mythologischen

Gedichte und stimmten mit dem Wesen des Dichters, der so oft Venus und Aurora bei ihrer Morgentoilette belauscht und geschildert hatte. Mit all' seinen grossen und seltenen Dichtergaben fehlte Paludan-Müller in seiner Poesie das Naive; er war eigentlich nie der Dichter der Natur; deshalb eignete sich ein Garten fast besser für seine poetische Stimmung wie ein Wald. Das kleine Schloss, in welches die neue Königsfamilie bald hineinzog, war ihm lieb. Er war dem Königthum ergeben wie wenige seiner Zeitgenossen, loyal wie ein Mann von der Zeit Friedrichs VI. Er war erfreut und geehrt, wenn er bisweilen von den jungen Prinzessinnen einen Besuch empfing; sie gewannen durch ihr liebenswürdiges und schlichtes Wesen sein Herz; er war ganz aufgeräumt als eines Tages die Prinzessin Dagmar ihm ihr Bild mit einigen freundlichen Zeilen geschenkt hatte. Endlich passte der Ort für sein Bedürfniss, einsam zu leben. Er wohnte in Fredensborg lange vor und lange nach allen andern Gästen aus Kopenhagen; er verliess die Stadt, wenn der Kalender Frühling versprach, und kam erst zurück, wenn die letzten Blätter gefallen waren. So konnte er sich draussen einer tiefen Einsamkeit erfreuen.

Besuchte man ihn im Winter in Kopenhagen, so fand man ihn in sehr verschiedenartigen Umgebungen. Seine Strasse gehörte einem der damals schlechtesten und berüchtigsten Stadtviertel. Seine nicht sehr reichlichen Vermögensumstände hatten ihn wahrscheinlich veranlasst seine Wohnung hier aufzuschlagen. Es war ein sonderbares Zusammentreffen, dass der reine und strenge Dichter des „Kalanus" nie einen Winterabend vor seine Thür treten konnte ohne zahlreiche und laute Zeugnisse menschlicher Schmach und Elends vor Augen zu haben. Manchen Abend hab' ich ihn in diesen Strassen gesehen, wenn er an seinen Stock gestützt, ohne weder rechts noch

links zu sehen, an den vielen rohen und lärmenden Paaren vorbeiging. Ich dachte dann, dass der Dichter des „Kalanus" zugleich der Dichter „Adam Homo's" war, und — waren es nicht die Staffagefiguren aus „Adam Homo", die Originalen der schönen Line und der schwarzen Trine, welche der Dichter Tag aus Tag ein vor Augen hatte. Es war insofern nicht ganz ungereimt vom Schicksal, Paludan-Müller hier im Mittelpunkt der erbärmlichsten und hässlichsten Laster Kopenhagens seinen Platz anzuweisen. War man indessen über die Schwelle gekommen, so war die unheimliche Nachbarschaft wahrlich vollständig vergessen. Ein altes, kerngetreues, und seiner Herrschaft äusserst ergebenes Dienstmädchen, dessen Gunst man nicht entbehren konnte, da sie nach der scherzhaften Behauptung des Dichters das Haus tyrannisirte, schloss die friedliche Wohnung auf, und hier war Alles von dem guten Geist und der guten Laune des Dichters beseelt.

III.

Man erfuhr im Gespräch von Paludan-Müller wenig über sein Leben. Wie er der Oeffentlichkeit niemals Mittheilungen darüber machte, so war es auch nicht seine Sitte über Begebenheiten zu sprechen, die er persönlich erlebt hatte. Er war überhaupt nicht Erzähler. Er erörterte mit grossem Interesse jedes Problem; aber Thatsachen als solche beschäftigten nur in geringem Grade seinen Geist. Seine Redeweise war raisonnirend, nicht bildlich; das Dichterische erschien in geistvollen Blitzen, fast nie in einem malerischen Ausdruck. In einer entscheidenden oder auch nur heftig bewegten Situation habe ich Paludan-Müller nicht gesehen, weiss nicht ein-

mal, ob sein äusseres Leben jemals verhängnissvolle, entscheidende Situationen dargeboten hat. Das äussere Leben der dänischen Dichter seiner Zeit war in der Regel ziemlich leer. Sie wurden in einer gelehrten Schule erzogen, verbrachten an der Universität zu Kopenhagen einige Jahre mit vergeblichen Versuchen sich die eine oder andere Fachwissenschaft anzueignen, gaben ihre ersten Poesien heraus, unternahmen eine grössere Reise in's Ausland und erhielten ein Amt oder eine Dichterpension. Bei einzelnen kommt hierzu der lange und hartnäckige Kampf für Anerkennung. Aber sogar dieses dramatische Element fehlt in dem Leben Paludan-Müllers. Er nahm an keinem geistigen Feldzug Theil. Er wurde zwar eine Zeit lang nicht nach Verdienst geschätzt, aber er wurde nie verkannt. Sein Leben scheint also eben so wenig hervorspringende Ecken wie das der meisten modernen Talente gehabt zu haben.

Er wurde 1809 in einem Pfarrhof auf Fünen geboren, wurde 1828 Student, machte 1835 ein mittelmässiges juridisches Examen, heirathete 1838 und bereiste 1838—40 Mittel- und Süd-Europa. 1851 wurde er Ritter von Danebrog und erhielt 1854 den Professortitel. Uebrigens war er als reifer Mann Dichter und Einsiedler.

Was er als Jüngling war, das muss man aus seinen Werken errathen. Ich denke mir ihn nach dem, was ich gehört habe, stark gefeiert im geselligen Leben, der entschiedene Löwe auf fünischen Herrschaftsgütern; es ist mir gesagt worden, dass er einen solchen Humor und solche Fähigkeit, aus dem Stegreif zu erfinden, besass, dass er bisweilen in Gesellschaften ganze kleine Schauspiele ersann und sie völlig allein spielte, indem er, um seine eigenen Repliken zu beantworten, von der einen Seite der improvisirten Bühne zur andern lief. Ich

erinnere mich auch gehört zu haben, dass er in jungen Jahren ein Herzeleid hatte, indem ein junges Mädchen, das ihm lieb war, durch den Tod fortgerafft wurde. Sehr früh hat jedenfalls die Reihe bitterer Erfahrungen, ohne welche er nicht den ersten Theil von „Adam Homo" in seinem 31. Jahr hätte schreiben können, seine ursprüngliche Lebenslust gedämpft, und noch jung zog er sich ganz von der Welt zurück, entfernte sich vollständig von dem öffentlichen, fast vollständig von dem geselligen Leben — und weihte sich ausschliesslich seinem Heim, seiner Kunst und seinen theologisch-philosophischen Studien. Seine Ehe war kinderlos, so dass auch in seinem häuslichen Leben nichts seine Blicke nach aussen hinzog. Je mehr Fäden er durchhaute, die ihn ursprünglich mit seiner Umgebung verbunden hatten, um so beherrschter und contemplativer wurde sein Gemüth. Nur durch zufällige Aeusserungen, durch Worte, die er ab und zu in Gesprächen hinwarf, ohne zu ahnen, welchen Eindruck sie auf einen Jüngling machen mussten, wurde die Beschaffenheit der Resultate mir klar, die er in Folge seiner Lebenserfahrung und Menschenkenntniss immer bereit hatte. Sie waren nicht optimistischer Art.

Nie vergesse ich z. B. den Tag, da ich ihm ein Exemplar meiner ersten Schrift, einer Brochüre überbrachte. „Ich danke Ihnen. Es wird mir lieb sein, das Buch zu lesen. Bis wann wollen Sie es zurück haben?" — „Ich bitte Sie, es zu behalten." — „Sie wollen mir's schenken. O Unschuld! Er bringt selbst den Leuten seine Bücher. Geben Sie es auch Andern? . . . . Wie? Ihren Freunden und näheren Bekannten? Nun, glauben Sie mir, damit werden Sie nicht lange fortfahren. Das thut man nur, wenn man sehr jung ist." Zu jener Zeit reizte eine solche Replik mich zur Opposition, ungefähr wie die kalte und blutige Ironie in „Adam Homo" es

damals machte; später lernte ich besser die Freiheit von Illusionen und die Abgeschlossenheit, der sie entsprang, verstehen — und heutzutage scheint mir Paludan-Müller's Reservirtheit nur natürlich.

Der beissende Argwohn, den er bisweilen an den Tag legen konnte, war eher rührend als kränkend, denn Paludan-Müller war nicht für sich argwöhnisch, sondern nur für diejenigen, die sich seiner Gunst erfreuten. Er fürchtete immer, dass die schlechte Welt, besonders die schlimmen Frauen seine Lieblinge ins Verderben locken würden, und liess es an Warnungen nicht fehlen. Es fand sich in seinen Vorschriften diese halb bürgerliche, halb christliche Mischung von wohlberechnetem Egoismus und regulärer Moral, die so vernünftig ist und von der Jugend so ungern gehört wird. Eines Tages im Jahr 1867 sagte er z. B.: „Was erzählen Sie da? Italienische Damen, in deren Haus Sie in Paris viel verkehrten, haben Sie eingeladen während der Weltausstellung bei ihnen zu wohnen? Das dürfen Sie nicht annehmen!" „Und weshalb nicht? Ich kann Sie versichern, dass diese Damen nicht nur untadelhaft, sondern von der feinsten Bildung sind." „Gleichviel, gleichviel, ich sage ja nichts anderes, ich sage nur, Sie sollen sich mit solchen Italienerinnen nicht abgeben. Gebrauchen Sie Ihre Zeit und Ihre Anlagen zu ganzen Verhältnissen; das soll man; man soll säen wo man selbst ernten wird; man soll seine Zeit zum besten seiner Mutter, seiner Schwester, seiner Frau u. s. w. in ganzen Verhältnissen anwenden, das andere ist nur verlorene Zeit." Er sagte dies mit grossem Ernst und auf eine sonderbar dominirende Weise als wollte er jede Einwendung überhören; es ärgerte mich ein bischen, weil die unschuldige Einladung jener fremden Damen zu dieser Expectoration so ganz und gar keine Veranlassung gab; wenn ich jetzt daran denke, so ist

es nur weil dieses Misstrauen mir ein Symptom des seelischen Zustandes scheint, aus welchem „Adam Homo" hervorgegangen ist.

Nur verhältnissmässig selten kam jedoch diese negative Seite seines Wesens zum Vorschein. Weit mehr Eindrücke bewahre ich von dem Liebevollen und Sorgsamen bei Paludan-Müller, von der fürstlichen Feinheit seines Wesens. Sein Verhältniss zu seiner um zehn Jahre älteren Frau war die vollendete Ritterlichkeit, und eine ähnliche Ritterlichkeit prägte seinen Verkehr mit den nicht sehr vielen, und mit äussern Vorzügen nicht stark ausgestatteten Damen, die sein Haus besuchten. Für die Bewunderung und die Schmeicheleien schöner Frauen war er absolut unempfänglich. Ich erinnere mich eines Falles, wo eine ausgezeichnet schöne Dame, die es einmal erreichte, neben ihm in einer Gesellschaft zu sitzen, ihn mit aufrichtig gemeinten und durchaus nicht kritiklosen Danksagungen für „Adam Homo" überschüttete; sie gewann nicht die Gunst Paludan-Müller's dadurch; denn alles, was er mir später über sie sagte, war: „Sie hat gewiss in ihrem nicht langen Leben schon ein gutes Stück Unheil angerichtet." Umgekehrt nahm er sich unter den Damen mit besonderer Wärme der demüthigen und zurückgesetzten an. Es fand sich in der Familie eine alte unverheirathete Tante, hoch in den sechziger Jahren, die gewiss gutherzig und brav, aber ein in hohem Grad unansehnliches Wesen war, das sich so zu sagen immer selbst auslöschte. Zum Ritter dieser alten Dame machte sich Paludan-Müller; er erzeigte ihr immer eine ausgesuchte Aufmerksamkeit und er, der fast nie Jemand zu Mittag einlud, feierte jeden Sommer ihren Geburtstag mit einer kleinen Mittagsgesellschaft und brachte jedes Mal auf's neue den Toast für sie in herzlichen Worten aus.

IV.

Frederik Paludan-Müller war der Sohn eines fein und philosophisch gebildeten dänischen Bischofs. Er erbte die Anlagen des Vaters zur idealistischen Reflexion. Er gehört nicht wie Grundtvig und Ingemann, Heiberg und Poul Möller, Hauch und Christian Winther, Aarestrup und Bödtcher zur grossen Oehlenschläger'schen Gruppe. Er gehört wie Henrik Hertz dem Kreise J. L. Heiberg's an. Unzweifelhaft war Heiberg der dänische Meister der Dichtkunst, zu dem er vom Anfang an empor sah. Er war, erzählte er mir einmal selbst, in seiner Jugend von Heiberg's Person und Unterhaltung so entzückt, dass dieser bisweilen nach langem Zusammensein spät in der Nacht, um ihn los zu werden, die Formel anwenden musste: „Ja, hören Sie einmal, Paludan-Müller, gehen Sie jetzt nicht, so lasse ich Ihnen hier auf dem Fussboden ein Bett machen." Er sprach auch nur mit der grössten Wärme über Heiberg's Poesie. Sie war ihm lieb durch ihre Klarheit, ihren Gedankenreichthum und ihren romantischen Flug; er freute sich ihrer Satyre, die verwandte Saiten in seiner eigenen Seele anschlug, und ihre speculativen Tendenzen stimmten mit seinem eigenen Hang überein, das Allgemeingültige, Allgemeinmenschliche zu schildern. Seine Urtheile über andere Dichter waren nur insofern lehrreich als sie einen Einblick in die Natur seines eigenen Talents eröffneten. Er, der die Reflexion in der Dichtkunst so hoch schätzte, konnte mit Oehlenschläger nicht sympathisiren. Als die Rede eines Tages auf Oehlenschläger fiel, sagte er mit höchst possierlichem Ernst: „Kurz und gut, Oehlenschläger war dumm." Ich lachte und frug: „Halten Sie von „Axel und Walburg" gar Nichts?" Er antwortete: „Es

kann ja viel Hübsches darin sein, aber nur Stimmung und Gefühl, gar keine Gedanken." Der Gedanke, den Théophile Gautier einmal als „das letzte Mittel definirte, zu welchem der Poet seine Zuflucht nimmt, wenn er weder Leidenschaft noch Farbe hat," war Paludan-Müller die Hauptsache, wenn nicht in seiner Poesie, so doch in seiner Aesthetik. Selbst suchte er immer die Idee darzustellen, dies Wort im platonischen Sinn als das ewig Vorbildliche genommen. Deshalb schrieb er „Amor und Psyche," deshalb „Adam Homo" und „Ahasverus". Wo er aber nicht dies Allgemeine, Vorbildliche fand, da fand er keine Poesie von Werth. Er mochte z. B. ganz und gar nicht Björnson's Bauernnovellen leiden: „So etwas kann ja im kleinen Maasstab ganz nett sein. Es geht aber doch nicht an ein ganzes Buch auf das, was in der Seele einer kleinen Hühnerwärterin vor sich geht, zu verwenden. Das Eigenthümliche dieser Aeusserung war, scheint mir, dass er keine kritische Einwendung gegen die Behandlungsweise zu machen hatte, sondern dass er gegen den Stoff als Stoff, gegen die Neigung, ein ungebildetes Seelenleben weitläufig zu schildern, protestirte. Der Sinn für das Naive fehlte ihm ganz. Andererseits hatte er einen wahren Abscheu vor dem Theatralischen und fand es in seiner eifrigen Antipathie manchmal, wo andere es nicht entdeckt hatten. Er nannte z. B. Runeberg theatralisch, und mit kritischer Sicherheit citirte er eine der äusserst wenigen Strophen, wo man einen Schimmer davon bei dem finnischen Dichter finden kann. „Was für ein Theaterheld ist sein Sandels!" sagte er

„Mein Pferd! lass satteln mein edler Bijou!

Wer anders als ein Coulissenheld redet so? und nun die Beschreibung, wo er auf der Redoute hält:

Er blieb auf dem Platz, er rührte sich nicht,
Stolz sass er in sicherer Ruh,
Und sein Auge war fest, die Stirne war klar
Und er strahlt' auf dem edlen Bijou!"

Paludan-Müller hasste das Theatralische, weil er immer auf seiner Hut gegen die Grösse war, die sich in ästhetischen Formen äussert. Er fand den grossen Alexander klein und den indischen Asketen Kalanus erhaben. Für ihn schränkte sich die menschliche Grösse zu der sittlichen ein, und die sittliche Grösse ging für ihn wieder ganz in der sittlichen Reinheit auf.

V.

War er in seiner ästhetischen Totalansicht von Heiberg ausgegangen, so brach er sich doch bald seine besondere Bahn. Heiberg war nur im Namen der wahren Bildung, des guten Tons und Geschmacks Moralist gewesen, Paludan-Müller wurde es im Namen der strengen religiösen Zucht. Heiberg hatte in den religiösen Fragen für das hegelisch-speculative Christenthum Partei ergriffen, Paludan-Müller wurde rechtgläubiger Theologe. So lief seine Bahn eine nicht ganz kurze Strecke mit derjenigen Sören Kierkegaards parallel. Nicht dass er von dem einsamen Denker beeinflusst war. Er hegte für denselben sehr wenig Sympathie und wurde von seiner breiten, unklassischen Form zurückgestossen, deren Vorzügen er kein Verständniss entgegenbrachte, und deren innigen Zusammenhang mit dem Geist des Schriftstellers er nicht empfand. Es war der veränderte Zeitgeist, welcher die geistige Gemeinschaft der zwei einsamen Züchtiger ihrer Zeitgenossen erschuf. Schritt für Schritt hatte

die dänische Literatur sich von den Idealen der Aufklärungsperiode enfernt, die noch in den Dichtungen Oehlenschläger's wie in den populärwissenschaftlichen Werken Hans Christian Oersted's gelebt hatten. Ihr Leben war von kurzer Dauer gewesen. Der dänische Geistliche, der Schleiermacher entsprach, war Mynster, aber es liegt eine Kluft zwischen Schleiermacher's Freisinn und Mynster's Orthodoxie. Ein einzelner Theologe, Clausen, war noch am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts der Wortführer des Rationalismus gewesen, er machte aber bald der angehenden religiösen Reaction gegenüber eine abschwenkende Bewegung. Der Rationalismus schien zwar eine kurze Zeit, zur Hegel'schen Religionsphilosophie umgestaltet und weiter gebildet, sich geltend machen zu wollen, aber auch dieser Anlauf hatte keinen Erfolg. Heiberg, der ihn leitete, schloss sich dem speculativen Theologen von der Hegel'schen Rechte, Martensen, an, und Martensen bekehrte sich allmälig vollständig zum hochkirchlichen Dogmatismus. Es war nur noch zur Vollendung dieser geistigen Bewegung übrig, die praktischen, ethischen Consequenzen des Dogmenglaubens zu ziehen. Das geschah, als das Geschlecht Oehlenschläger's und Oersted's das Geschlecht Kierkegaard's und Paludan-Müller's erzeugt hatte.

In Kierkegaard's „Entweder-Oder" steht der Satz: „Es gibt Dichter, die durch das Dichten sich selbst gewonnen haben". Man kann diesen Ausdruck auf Paludan-Müller anwenden. Denn was anderes macht ein Dichter, der den Weg vom Gefallsüchtigen zum Einfachen, vom Geistreichen zum Wahren, vom Spielenden und Glänzenden zur durchsichtigen Klarheit, und von dem Anmuthigen zum Grossen zurücklegt!

Paludan-Müller erschien Anfangs als der Virtuose unter den zeitgenössischen Dichtern in Dänemark. Die

Themata seiner ersten Werke waren unter den Trillern der Laune und den Coloraturen des Witzes fast begraben. In „Liebe bei Hofe“ (1832, deutsch von E. v. Zoller) ein halb von Shakespeare, halb von Gozzi inspirirtes Lustspiel nach dem Schnitt der damaligen Zeit, klangen Hirtenpoesie und lyrische Hofsprache, Wortspiele und Wortwitze, Schwärmerei und Narrenschellen durch einander; eine reichbegabte, sorgenfreie und planlose Jugend hatte dies Buch aus ihrem Füllhorn geschüttet. In dem formell an Byron's „Beppo“ oder Alfred de Musset's „Namouna“ erinnernden Gedicht „Die Tänzerin“ war die Virtuosität noch ausgelassener und eigensinniger; die leichtströmenden Stanzen erzählten, klagten, lachten, spotteten, trieben Possen und glitten mit einer plauderhaften Geschmeidigkeit in einander über, die an die Weise erinnert, auf welche eine Arabeske in die andere übergeht. Das Ernste, das erzählt wird, macht nicht den Eindruck, wirklich geschehen zu sein; das Satyrische, das gesagt wird, macht keinen Eindruck des ernstlich Gemeinten. Wenn aber hier z. B. eine Aufforderung zum Glauben an die Unsterblichkeit der Seele mit einer Empfehlung des Thees, mit einer Warnung vor wässerigen Poeten und andern Warnungen verfänglicherer Art verflochten ist, so hat das weniger seine Ursache in leichtfertiger Gesinnung als in dem jugendlichen Muthwillen, der den Dichter von dem Augenblick an erfüllt, da er zum ersten Male seine Lieblingsstrophe, die Ottave, unter sich galoppiren und sich bäumen fühlt. „Die Tänzerin“ ist eine Mischung von Geist und Begeisterung, aus welcher sich weder klare Farben noch deutliche Formen entwickelt haben. Es ist ein Musikstück, das bald den leichten Tanz der Freude, bald die Sehnsucht der Schwermuth ausdrückt, wie sie in den Jahren der Pubertät mit ihren kühnen Hoffnungen,

ihrem unverstandenem Entbehren und ihrem leichtsinnigen Vergeuden der Lebenskraft wechseln. Der „Tänzerin" folgte im Jahre danach „Amor und Psyche", ein neues Werk der künstlerischen Virtuosität, im höchsten Grade harmonisch einschmeichelnd, das aber noch nicht Gestalten oder Bilder ins Gemüth des Lesers hinein brennt. Es ist eine Musik, die sofort aufgefasst wird, die aber fast eben so schnell in Vergessenheit geräth, ein ewiger melodischer Solo- und Chor-Gesang von Genien, Zephyren und Nymphen, dessen einziger Fehler der ist, allzu künstlerisch vollendet, allzu geschliffen und glatt zu sein. Das ganze grosse dramatische Gedicht enthält keine Eigenheit oder Sonderbarkeit, weder im Vortrag noch im Gang der Handlung, und doch würde etwas Eigenes, d. h. etwas ungewöhnlich Ausgeprägtes oder Eckiges hier höchst wohlthuend gewirkt haben. So Staunen erregend die Technik auch ist, sie ist selten gefühlt, und erst da, wo sie gefühlt ist, beginnt in strengerem Sinn der Styl. Nicht die metrisch prunkendsten Partien enthalten hier die lebendigsten Strophen, die am deutlichsten den Stempel des Dichtergeistes tragen; sie finden sich in folgender Replik der Sorge, wo diese ihren dunkeln Schleier über die ohnmächtige Psyche wirft.

Um der Erdenkinder Wiege,
Vor dem Mutterlager dicht,
Schwebt der Sorgen Heer im Siege,
Düstern Ernst im Angesicht.
Weinen trübt des Kindes Züge
Tilgt des Lächelns erste Stunde,
Und ein Schrei bebt auf dem Munde
Mit dem ersten Morgenlicht.

Ist die Kindheit rasch entschwunden,
Fort der Jugend Augenblick,

Welk der Kranz, den sie gebunden,
Schied der Liebe Zauberglück;
Ach, entfloh'n die holden Stunden,
Die ein schönes Loos geboten —
Bleibt selbst in dem Glück, dem todten,
Noch des Todes Gram zurück.

In diesen Strophen ist schon die ganze für Paludan-Müller eigenthümliche Melancholie vorhanden. Hier verräth sich schon der Blick für den Tod, der sich zu einem Verweilen bei dem Tode entwickeln und der zuletzt als eines Tithon's, eines Kalanus', eines Ahasverus' Liebe zum Tode hervortreten sollte. Hier spürt man schon das Interesse für das Gesetz des Unterganges, das später das Gedicht „Abels Tod" hervorbrachte, die Einsicht, dass das todte Glück alle Sorgen des Todes verschliesst, die ihren Ausdruck in „Tithon" fand, und das Gefühl, dass die Vernichtung überall an der Schwelle des Lebens und der Freude lauert, das so oft in seinen Gedichten durchbricht. Man höre z. B. das folgende, welches den Titel „Tanzmusik" führt:

Sieh die Sonne golden glühen,
Hoch in Blau, so licht und schön!
Sieh die Wolke weiterziehen,
Wie ein Vogel schwebt in Höh'n!
Horch den Klängen,
Den Gesängen
Die mit hellen
Tönen durch die Zweige schwellen —
All' der Jubel wird vergeh'n.

Man kann, wenn man will, diesen Ton kreischend nennen; dem Ohr Paludan-Müller's erklang er aber nicht wie ein Misston; im Gegentheil, er fand eine Art Befriedi-

gung, eine Art Beruhigung darin, sich und andern das unerbittliche und unvermeidliche Schicksal des Endlichen vor Augen zu halten. Als die Sitte aufkam, die Photographieen berühmter Männer mit einigen Zeilen herauszugeben, schrieb er unter das Bild, das ihn in einem Buche lesend darstellt, die charakteristischen Worte:

Hier steht, dass Alles in der Welt
Stets auf und nieder geht;
Drum weiss auch, wer sich oben hält,
Was bald bevor ihm steht.

Man hat indessen dem Drama „Amor und Psyche" nicht Gerechtigkeit erwiesen, wenn man nur im allgemeinen hervorhebt, dass es schon die schönsten und tiefsten Arbeiten des Dichters ankündigt. Es hat als Gedankenpoesie eine zusammenhängende und durchgeführte Symbolik, die den Dichter zwang, seinen Stoff strenger als vorher zu componiren, und es zeichnet sich durch das ganz besondere Colorit aus, das für die mythologischen Gedichte Paludan-Müller's eigenthümlich ist. Es ist kein starkes Colorit; bald Grau in Grau, bald Licht in Licht, aber das Gedicht ist deshalb nicht farblos; sein Colorit besteht aus Perlenreflexen, Perlmutterglanz, ein schwachbuntes Farbenspiel, wie es von der Innenseite der Muschelschaale leuchtete, in der Venus aus dem Meere empor stieg. Bei Paludan-Müller malt Phantasus das Bild Psyche's für Amor auf einer solchen „perlenweissen Schaale"; es ist fast symbolisch für die Weise, in welcher der Dichter selbst die Gestalt Psyche's ausgeführt hat. Diese Gestalten sind ja nicht irdischer Natur; ihre wahre Heimath ist nicht die Erde und selbst die unter ihnen, die wie Psyche irdischer Herkunft sind, sagen der Erde ein endgültiges Lebewohl.

Psyche (niederkniend):
Gäa, du heilige Mutter,
Die mich gebar und mich nährte;
Du, deren zärtliche Lippen
Worte des Lebens mir sangen —
Abschied von dir nimmt dein Kind!
Nimmermehr werd ich dich schauen;
Nie wird mein Fuss mehr die Stätten
Trauter Erinnrung betreten

— — — — — — —

Dort in den himmlischen Sälen
Wird alles Erdenleid schwinden.

Das ganze dichterische Streben Paludan-Müller's in diesem Zeitraum ist im Grunde nur ein einziger, grossartiger, mannigfach nuancirter Abschied von Gäa. Die Romantik war ja nichts anderes; sie scheute und vermied das Leben, das sie um sich sah, und die charakterlose Zeit, in die hinein ihre Dichter sich mit Trauer geboren sahen. Paludan-Müller theilte von Herzen diesen Widerwillen der Romantiker gegen die wirklichen Umgebungen des Dichters und ihre Abneigung, sogar in der Phantasie bei der schweren dunkeln Erdkugel zu verweilen, die, der Dichter möge es wollen oder nicht, sich mit ihm und all' seinen Luftschlössern herumdrehte. Seine eigene Zeit ekelte ihn an, und er hat das Seine dabei gedacht, als er Tithon von seinen Zeitgenossen sagen liess:

Was glaubst du, dass aus dieser Zeit entspriesst?
Der Zeit, die eines mächt'gen Sturms bedarf,
Der sie aus ihrem tiefen Schlaf erweckt;
Der Zeit, die statt der Werke Träume hat
Und Spiel und Wettkampf nur statt kühner Thaten;

Der Zeit wo man sich selber Kränze flicht
Und gross sich sieht in Helden aus der Vorzeit;
Wo Menschen hoch wie Götter leben wollen
Und sind voll Knechtsinns doch — mich ekelt vor ihr!

Diese Schilderung gilt zwar Kleinasien zur Zeit des Trojanerkrieges; die Beschreibung stimmt aber merkwürdig gut mit der, welche in „Adam Homo" von der Regierungszeit Christians VIII. in Dänemark gegeben wird:

Es war 'ne Zeit, da mittelmäss'ge Köpfe
Sich allenthalben breit und laut gemacht,
Da sich in Haufen schaarten schwache Tröpfe,
Die etwas Grosses gern sich ausgedacht,
Und „Hurra!" schrie'n die albernen Geschöpfe,
Wenn sie am Ende Nichts zu Stand gebracht.

und es ist an und für sich leicht verständlich, dass ein Dichter mit diesem Blick auf seine Umgebung, wie Tithon, den Aufenthalt „in dem Reich der Morgenröthe" demjenigen unter seinen Zeitgenossen vorzog.

Das Eigenthümliche war aber, dass er mit seiner Vorliebe für diese höheren Sphären durchaus nicht allein stand; all' die besten Köpfe der damaligen Zeit hatten denselben Vergleich angestellt und dieselbe Wahl getroffen wie er; es fand sich etwas Dichterisches in den meisten von ihnen; und so geschah es, dass der Dichter im Reich der Morgenröthe sich bald in zahlreicher Gesellschaft befand.

Dies veranlasst einen Umschlag in der dichterischen Tendenz Paludan-Müller's. Er stockt plötzlich in seiner Flucht aus der Wirklichkeit und nimmt die Richtung zurück zur Erde: In dem Gedichte „Tithon" malt er das Leben auf der Insel der Morgenröthe, an den

Küsten des Aethermeeres, zu welchen die Liebe Aurora's Tithon erhoben hat. Es ist ein Dasein wie Rinaldo's in den bezauberten Gärten Armida's; ein Rosenschleier hat sich über alles, über den Himmel wie über die schönen Frauen ausgebreitet; es ist ein Leben mit Gesang und Becherklang, Liebe und Musik und Segeln auf dem Aethermeere in ewiger Jugend während eines ewigen Frühlings. Und doch ist dies Leben nie geistlos, die Genüsse desselben sind nie gewöhnlich; es sind selige Genüsse. Es ist verwandt mit dem Leben, von welchem so viele edle Schwärmer unter den dänischen Zeitgenossen des Dichters träumten, das z. B. Carsten Hauch vorschwebte, als er sang von „dem Meere der Milchstrasse, wo die erlösten Geister, selig träumend, ohne Angst und Sorge, die Augen vom Glanz der Unsterblichkeit leuchtend, durch unbekannte Wolken dahin gleiten"; es ist jenes Alibi des Genusses, das Ludwig Bödtcher und so viele andere Künstlernaturen dieses Geschlechts während der besten Jahre ihres Lebens unter der Sonne Italiens suchten; es ist der niemals endigende Frühling und die ewige Jugend, die Christian Winther und Hans Christian Andersen und alle die Männer dieser Generation, die wie sie nicht alt zu werden verstanden, festzuhalten oder hervorzuzaubern vermocht hatten. Es war aber die Grösse Paludan-Müller's als Geist, dass dies Leben und diese Schönheit ihn nicht lange anzogen. Er dichtet, dass Tithon, mitten unter all diesem Vergessen des Irdischen und all diesem Schwelgen im Genuss, von halbbewusster Sehnsucht nach seinem Lande, seinem Volke, seinem Geschlecht, der ganzen unidealen Wirklichkeit, die er verlassen hat, verzehrt wird. Und seine Sehnsucht ist gewiss nicht grundlos, denn nichts Geringeres als die Thronbesteigung des Priamos, die Entführung Helena's, der zehnjährige Krieg, den Homer besingen sollte, und die spurlose

Zerstörung Troja's ist geschehen, während er im Wolkenland der Morgenröthe schwelgte. So hatten einmal, während die französische Revolution ihr ganzes grossartiges Drama zu Ende spielte, gewisse Leute an den Küsten des Sunds Trinklieder und Klublieder gesungen. So hatte Kopenhagen während der Schlacht bei Waterloo Privatkomödie gespielt, und Dänemark während der Julirevolution in schönen Versen geschwelgt und sich über ästhetische Kampfspiele gefreut.

Paludan-Müller lässt Tithon sich die Erlaubniss Aurora's zur Rückkehr erzwingen, und die Worte, die er in dem Augenblick sagt, wo seine Füsse nach so langer Zeit die Erde wieder betreten, bezeichnen vielleicht den bedeutungsvollsten Wendepunkt in dem Entwicklungsgange des Dichters:

O Erde, deine Luft ist schwer! Mit Wucht
Fällt sie auf meine Brust und meine Glieder;
Wie eine Last drückt sie auf meine Schulter.
Unfreundlich ist dein Gruss — kalt, eisig scharf
Schickst du mir deinen rauhen Wind entgegen
Und hüllst dich schon in deine Wintertracht.
Wohin ich seh', sind deine Fluren öde —
Im Walde hängt am Zweig das dürre Laub.
Dein Gras ist welk; mit deinem Kranz von Schnee
Hast du des fernen Berges Haupt geschmückt.
Willst du mich schrecken? Ist so streng dein Antlitz
Weil ich dir treulos war und dich verliess? —
O sei gegrüsst mir, theure Muttererde!
Mit diesem Kuss nimm meine Freudenthränen;
Bist du auch todt, so füllst du doch mein Herz.

Der Grund und Boden, den Paludan-Müller hier mit Tithon betritt, ist der Grund und Boden Adam Homo's. In dem Augenblick, da die Luft der Erde sich schwer

um Tithon's Schulter legt, begrüsst die Poesie Paludan-Müller's Gäa wieder. Er hatte damals schon den ersten Theil „Adam Homo's" ausgearbeitet.

VI.

„Dies ist Fleisch von unserm Fleisch, Blut von unserm Blut" hätten die Zeitgenossen sagen können, als Adam Homo erschien. Derselbe Dichter, der als Jüngling Nebelbilder in die Wolken gemalt hatte, und der als Greis, zu der Ansicht seiner Jugend zurückgekehrt, schrieb: „Man verlangt Fleisch und Blut von der Poesie, Fleisch und Blut sind in den Schlachthäusern zu haben; von der Dichtkunst können nur Gefühl und Geist gefordert werden" — dieser selbe Dichter gab auf der Mittagshöhe seiner Mannesjahre der Mit- und Nachwelt das wahrste und lebendigste Gedicht, das die dänische Literatur bis dahin hervorgebracht hatte, ein Werk, dessen Held weit davon, wie die früheren des Dichters ein poetisch angezogener Gedanke zu sein, der leibliche Bruder des Lesers war, und dessen Wesen eine blutige Satyre ist. Dem Shylock'schen Pfund Fleisch vergleichbar, war das Buch dem lebenden Geschlechte, seinem Herzen zunächst, mit dem Messer des unerbittlichen Sittengesetzes ausgeschnitten.

Fast widerstrebend schien der Dichter an seine Aufgabe gegangen zu sein. Da die Epoche des Realismus bei ihm von kurzer Dauer gewesen ist, hat man den Eindruck, dass er der Wirklichkeit eigentlich nur deshalb so nahe auf den Leib rückte, um durch seinen bitteren Spott und sein vernichtendes Urtheil ein für alle Mal mit ihr abzurechnen, und sie dann eiligst zu verlassen. Es ist, als hätte er sagen wollen: „Ihr habt mir vorgeworfen, dass ich keinen Blick für das Heimathliche hätte,

ihr habt mir immer die Fremdartigkeit meiner Schilderungen vorgehalten, wohlan, ich werde es euch einmal recht machen, ich werde Einen gerade aus eurer Mitte herausgreifen und ihn mir zum Helden erwählen". Kierkegaard, der sich in ähnlicher bitterer Verachtung seiner Zeitgenossen erging, schrieb ungefähr gleichzeitig in „Stadien auf dem Lebenswege": „Ein Schritt ist noch zu thun, ein wahres non plus ultra, wenn nämlich solch eine kannegiessernde Generation von Lebens-Versicherer es der Poesie als Ungerechtigkeit auslegt, dass sie ihren Helden nicht unter den würdigen Zeitgenossen wähle. Aber man thut der Poesie Unrecht, oder vielmehr, man hetze sie nicht zu lange, sonst möchte es damit enden, dass sie aristophanisch den ersten, besten Wursthändler beim Schopfe nimmt und ihn zum Helden macht". Dieser Schritt ist eben hier gethan. Die nackte Wirklichkeit, das Hässliche in der Aussenwelt, das Ideenlose in dem gesellschaftlichen Leben, das Schwache, Erbärmliche, Schlechte, Verächtliche in dem inneren Menschenleben ist ohne Scheu und ohne Gnade entblöst worden. Die Muse des Dichters, die vorher in der „Tänzerin" coquet in Flor und Gaze gehüllt, in dünnen Schuhen über den glatten Fussboden dahinflog, hat sich zur barmherzigen Schwester verwandelt, die, zugleich streng und milde, sich mit festem Schuhwerk in's schlimmste Wetter hinauswagt; sie geht, ohne das Elend, wo es sich auch findet, zu scheuen, für jegliche Ansteckung unempfänglich, durch schmutzige und armselige Strassen, sie steht, von Glanz und Flitter nicht geblendet, in den Häusern der Vornehmen, die Herzen mit ihrem erhabenen und überlegenen Blick durchschauend. Sie nennt Alles mit Namen, die feine Lüge sowol wie die plumpe Erbärmlichkeit.

Das Gedicht war ein Stück Dänemark, ein Stück

Geschichte — ein Stück lebendiges Gewebe von dem grossen Webstuhl der Zeit geschnitten. Das metaphysische Spiegelbild des menschlichen Wesens, das die Mythendichtung gegeben hatte, war hier von dem psychologischen und ethischen Studium des einzelnen Menschen verdrängt. Der Ort war nicht mehr ein Hof im Lande der Romantik, noch ein Luftschloss im Aethereich, die Handlung spielte in Jütland, auf Seeland und Fünen, die Zeit war nicht mehr der ewige Augenblick oder das phantastische „Es war einmal", sondern die Jahre 1830—48, die goldenen Jahre der Bourgeoisie in Westeuropa und diejenigen, in welchen sie ihre Herrschaft in Nordeuropa begründete. Zum ersten Mal waren Raum und Zeit als bedeutende Mächte von Paludan-Müller anerkannt worden.

Doch während die Aufgabe solchergestalt individualisirt und durch Linien in der Zeit und im Raum begrenzt wurde, war sie doch nicht minder auf das allgemein Gültige gerichtet. Adam Homo — das sollte, wie der Titel sagte, der Mensch selbst sein und der Held war nicht weniger vorbildlich gemeint als die früheren mythischen Helden des Dichters. Er ist im Grunde selbst eine mythische Gestalt; seine Geschichte ist der Lebenslauf der dänischen Bourgeoisie als Mythus.

Ein Ausdruck kam immer in den Gesprächen Paludan-Müller's wieder, wenn er von Wissenschaft oder Kunst sprach, es war der Ausdruck: „grosse Aufgaben". In diesen Worten fasste er seine Ansprüche an sich selbst und andere Mitstrebenden zusammen. Er selbst suchte sich immer grosse Aufgaben, weil es sein Glaube war, dass nur diese die Kräfte entwickeln und einer Kraftanstrengung werth seien, und uns Jüngere spornte er immer an, uns grosse Aufgaben zu stellen, weil nur durch die Lösung derselben das Werk sich einen bleibenden Platz

in der Literatur erobere. „Es gibt, sagte er, in allen Literaturen mehr als genug, das wie Spreu aus einander stiebt, streben Sie immer danach, etwas zu leisten, das stehen bleibt und die Zukunft vor sich hat." Das sicherste Mittel, dies zu erreichen, war nach seiner Ansicht in seiner eigenen Kunst das Streben, in den Charakteren und Schicksalen der individuellen Persönlichkeiten den allgemein menschlichen Typus darzustellen. Die Dichter, bei welchen das Zufällige eine gewisse Rolle spielt, erheben sich zwar nicht so hoch, erhalten aber zum Ersatz oft ein flüchtigeres, mehr spielendes Leben, einen bestrickenderen Reiz; denn Zufall heisst in der Dichtkunst das Bizarre, das anmuthig Ueberraschende, die unberechenbare und doch natürliche Unregelmässigkeit. Paludan-Müller ist in der Wahl seiner Pläne in einem seltenen Grad der Feind des Zufalls. Sein Sinn für das Grundmenschliche nicht weniger als ein Mangel an eigentlicher Erfindungsgabe, hinderten ihn daran, sich jemals psychologisch absonderliche Stoffe zu wählen. Das Geschlecht, der normale homo sapiens in seiner ganzen Thorheit, war der einzige Stoff, der für ihn volle Anziehungskraft hatte.

In „Adam Homo" stellte sich der Dichter die Aufgabe zu zeigen, wie ein Mensch aus der Menge, weder von den am besten noch am schlechtesten Ausgerüsteten, von Jugend an wie alle Besseren voll idealer Hoffnungen und Vorsätze, damit verfahre, sein ganzes geistiges Vermögen hindurchzubringen, um zuletzt als seelenloser Spiessbürger zu enden; er wollte gleichzeitig schildern, wie der Held für jede Stufe, die er geistig und sittlich herunterstieg, gesellschaftlich eine Stufe erklomm und erklimmen müsse.

Paludan-Müller war wenig geneigt Aufklärungen über die Geschichte seiner Werke zu geben; als ich ihn aber

einmal ohne jegliche Einleitung frug: „Was haben Sie zuerst geschrieben von „Adam Homo"?, antwortete er ohne Bedenken: „Die Grabschrift, die einzigen Zeilen, die im Gedichte gesperrt gedruckt sind:

Die ew'ge Ruh' hier Adam Homo fand,
Baron, Geheimrath, Ritter von dem weissen Band."

Hätten die Zeitgenossen diese Aufklärung, die mich durchaus nicht wunderte, besessen, so würden sie in ihren Versuchen, die sechs ersten Gesänge des Gedichts, die 1841 erschienen, und die erst sieben Jahre später fortgesetzt und vervollständigt wurden, zu verstehen, nicht so umhergetappt haben. Sogar Heiberg, der erste dänische Kritiker der damaligen Zeit, dachte nach dem Erscheinen des ersten Theils an die Möglichkeit, dass der Dichter Adam als glücklichen Ehemann in einem idyllischen Pfarrhof auf dem Lande wollte enden lassen. So sehr war man Anfangs davon entfernt, den Entrüstungspessimismus und die überlegene Ironie, aus denen das Dichterwerk hervorgegangen war, zu begreifen. Man ahnte nicht, dass von dem Augenblick an, wo Paludan-Müller die Feder ansetzte, es seine Absicht gewesen war, diesen Vertreter der dänischen Bourgeoisie, der mit jugendlicher Liebenswürdigkeit und jugendlichen Schwärmereien beginnt, allmälig alles, woran er geglaubt hat, aufgeben, alle, die an ihn glaubten, verrathen zu lassen; man ahnte nicht, dass Adam Homo's Bestimmung die war, als Volksmann und Volksredner aufzutreten, um gleich darauf umzusatteln, „das Ideal" und die Volksthümlichkeit fallen zu lassen, sich zum „feinen Manne" zu entwickeln, unter der Sonne des Hofes eine Zuflucht zu suchen, und endlich mit Titeln bedeckt, mit Orden behängt, als Baron, Geheimrath, Ritter und so weiter, feierlich beerdigt zu werden.

Und wenn Heiberg dies nicht ahnte, kann man sich dann wundern, dass das Publikum Anfangs ganz ohne Verständniss für die Bedeutung des Gedichtes dastand. Das Buch hatte keinen Erfolg, man fand es platt. Die Lesewelt, die an keine so derbe Kost gewohnt war, und die so oft von Paludan-Müller an die Tafel der Götter auf dem Olymp zu Gaste geladen worden, fand einige Stellen anstössig, andere zu alltäglich und meinte überhaupt, dass Paludan-Müller sich dies Mal einen Stoff gewählt hätte, der ausserhalb des rechten Gebiets seiner Begabung läge. Und doch sollte dieser so überlegen beurtheilte „Adam Homo" nicht viele Jahre später als das typischste und bedeutendste dänische Werk der erzählenden Gattung vollendet vorliegen.

Die doctrinäre Aesthetik wird nicht wenig gegen ein Epos einzuwenden haben, dessen Totalbild so wenig erbaulich und dessen Totalstimmung so unvollkommen, eigentlich nur theologisch versöhnt ist. Aber auch von einem nicht doctrinären Standpunkte aus lässt sich eine Haupteinwendung machen. Die von dem Stoffe bedingte Schwierigkeit war die, dass Paludan-Müller nicht, wie so unendlich viele andere Dichter gethan haben, uns den fertigen Spiessbürger in seiner ganzen Herrlichkeit vorzuführen beabsichtigte, um ihn sodann der scharfen Examination des Ideals gegenüber durchfallen zu lassen, sondern dass er uns das Werden des Spiessbürgers zeigen wollte. Die meisten Spiessbürger in der Poesie wie im Leben haben kein oder fast kein Werden gehabt, sie sind geborene Philister. In derartigen Gestalten löst das Hässliche sich ohne den geringsten disharmonischen Nachhall in's Komische auf. Ein solcher Spiessbürger ist z. B. der Vater Adam Homo's, der deshalb so vollendet komisch ist. Aber das Entstehen des komischen Charakters darzustellen ist überhaupt ein Stein des Anstosses für die moderne

Poesie. Aristophanes liess sich darauf nicht ein; wie die griechische Tragödie mit der Katastrophe, so beginnt die griechische Komödie sogleich mit der verkehrten Welt. In „Adam Homo" ist die Folge davon, dass der Held komisch wird und nicht am Anfang ist, kurz gefasst die, dass er Anfangs durch seine Liebenswürdigkeit Sympathie, schliesslich durch seine Komik Heiterkeit erweckt. Aber der Uebergang selbst, der darin besteht, dass ein wol angelegter Mensch zu Grunde geht, ist widerlich traurig, und doch ist derselbe die Pointe des Ganzen.

Adam Homo ist ein schwacher Mensch, aus Schwäche treulos in der Liebe und unzuverlässig in der Politik. Er ist aber nicht schwach, wie so viele der Goethe'schen Hauptcharaktere, nicht wie Weislingen, Fernando, Clavigo, Eduard es sind; denn er ist nicht in seiner Schwäche liebenswürdig. Goethe hat, wie die Mehrzahl der Neueren, der Schwäche oft den Zauber der Liebenswürdigkeit verliehen, wie überhaupt in der neueren Poesie die Schwäche nur zu häufig das Geheimniss der Liebenswürdigkeit ist. Nichts ist aber Gegenstand einer bitteren Ironie von Seiten Paludan-Müller's als eine Vertheidigung Adam Homo's, die, wie diejenige des advocatus hominis in dem letzten Gesang, sich auf die Liebenswürdigkeit des Helden stützt.

Ohne direct liebenswürdig zu sein, kann die Schwäche als humoristisch etwas Reizendes haben. Es gibt sogar ein altes, in der Natur der Sache begründetes Mittel, durch welches sie am sichersten gefällt. Die persönliche Liebenswürdigkeit kann der Schwäche immer nur für eine Zeit den Schein der Freiheit und die Form der Kraft verleihen, und sie beständig immer auf dem Sprung sich zum Niedrigen oder Hässlichen zu verwandeln; gegen diesen Fall kann sie sich aber durch die

Annahme eines unerbittlichen Schicksals sichern; als fatalistisch erweckt sie nur Lachen und verfällt vollständig der Komik. Diese allgemeine Wendung hat Paludan-Müller mit Erfolg, vielleicht tiefer und psychologisch richtiger, als es früher geschehen ist, angewendet. Sein Adam ist ein Theoretiker, dem halbbewusste Sophistik immer zu Gebote steht; abwechselnd muss sein ganzes Leben hindurch der Zufall und die harte Nothwendigkeit die Verantwortung für seine Erbärmlichkeit tragen.

Wenn der Totaleindruck dennoch nicht unbedingt komisch wird, so beruht dies auf einem Verhältniss, das Mendelssohn in seinen „Rhapsodien" scharf und richtig bezeichnet hat: „Wir lachen", sagt er, „nicht über Personen, die uns lieb sind oder uns nahe stehen, sobald ihre Fehler oder Thorheiten einen irgendwie bedeutenderen Charakter annehmen." Jeder ist aber sich selbst der nächste, und wird ein „Du bist der Mann" uns fortwährend zugerufen, so wird es uns unmöglich zu lachen.

Im Laufe der Erzählung hat der Dichter indirekt uns unaufhörlich gesagt was er im letzten Gesang ganz direkt ausspricht:

> Auch du musst ja dieselbe Strasse gehen
> Drum, wie man Probe hält im Schauspielhaus,
> So übe deine Rolle jetzt voraus!
>
> Betracht' in Homo dir dein eignes Bild,
> Und in den Dingen, die ihm widerfahren
> In jedem Wort, das seinem Mund entquillt
> Wird sich dein künftig Loos dir offenbaren.

Selbst das Lächerlichste wird in diesem Fall nicht rein lächerlich, und besonders den jugendlichen Leser ergreift leicht ein wahrer Schrecken vor den Möglichkeiten, die in seiner eigenen Seele ruhen, an Stellen, wo der Dichter

eine rein poetische Wirkung beabsichtigt hatte. So z. B. wo Homo Kammerherr geworden ist:

Hier, einsam, fühlt er Dankbarkeit sich regen,
Fühlt seine Seele frei von jedem Band.
Im Stillen preist er jene güt'ge Hand,
Die ihn geleitet auf des Lebens Wegen,
Ihm Wunden wol geschickt, jedoch auch Segen
Und alles Leid zum Guten noch gewandt.
Ja, eine Vorsehung erkennt er klar
Und bringt gerührt ihr seinen Dank nun dar.

Der ätzende Spott in diesem Dank für den Kammerherr-Schlüssel wirkt fast peinlich. Der Dichter nimmt die Sache zu ernst, um uns zum Lachen über seinen Helden zu reizen; er wagt nicht, ihn liebenswürdig zu zeichnen, denn Adam soll im vollsten Ernste verurtheilt werden; er will ihn nicht der Komik preisgeben, denn Adam soll — der theologisirenden Weltansicht des Dichters gemäss — doch immer einen Anknüpfungspunkt für die Gnade bewahren.

Der Standpunkt Paludan-Müller's ist kein Humor, sondern eine ethische Ironie, denn was die Ironie vom Humor trennt, das ist ihr Mangel an Mitgefühl mit dem Objecte. Dieser Standpunkt ist nicht der rein künstlerische, der mit derselben liebevollen Vertiefung bei dem Kranken wie bei dem Gesunden, bei dem Laster wie bei der Tugend, bei dem, was der Künstler in der wirklichen Welt hassen und dem, was er lieben würde, verweilt. Diese Anschauungsweise ist eben so wenig die rein humane, die von Liebe zum Menschengeschlecht getragen, milde, überlegen und harmonisch verbleibt, und die ein Lachen erzeugt, das ohne Bitterkeit ist. Paludan-Müller's Satyre ist kalt und vernichtend, und hat dadurch ihre eigenthümliche Gewalt. Man achte nur darauf, wie

der brennende Spott des Dichters fast unmerklich sich durch ein Adjectiv oder eine Nebenbemerkung Bahn bricht, so oft es gilt, die so wenig dauerhaften guten Regungen des Helden zu verspotten.

Ein Paar Beispiele: Ein Brief von Hause meldet Adam, dass seine Mutter, die lange gekränkelt, im Sterben liege, und um sie noch einmal zu sehen, reisst er sich von seiner Braut los und tritt die Reise nach Jütland an. Aber schon unterwegs erfährt er ihren inzwischen erfolgten Tod. Tief ergriffen theilt er in einem Briefe seiner Geliebten die Trauerbotschaft mit, indem er sie gleichzeitig seines Glaubens an die Zukunft und seiner unerschütterlichen Treue versichert. Der Brief ist nicht unaufrichtig, kaum hohl zu nennen, nur naiv. Der Dichter aber, der lange vor dem Leser weiss, wie Adam enden wird, kann kaum den Augenblick seines Umschlags erwarten; schon eine Weile bevor Adam die satyrischen Peitschenhiebe verdient hat, schwingt Paludan-Müller mit Hohngelächter die Geissel des Spottes über seinen Kopf:

> Auf seinen Glaubens-Brief drückt Homo kräftig
> Das Siegel ab, indem er sich erhebt;
> Er trägt den reichen Schatz zur Post geschäftig,
> Wo er die Franko-Marke darauf klebt.

Adam geht an Bord um zur Beerdigung rechtzeitig in seiner Heimath zu sein. Auf dem Dampfschiffe trifft er aber unvermuthet seine erste Flamme wieder, die Comtesse Clara, die, um sich Adam als Begleiter auf ihr Landgut zu sichern, ihn ihrem Gemahl, dem dicken, geistlosen Kammerherrn Thor vorstellt. Vergeblich sträubt Adam sich, die Einladung anzunehmen, mit der Einwendung, dass seine Mutter eben gestorben sei; Clara erklärt es für ihre Pflicht, ihn in seinem Schmerze

zu trösten. Seine Verlobung hat er schon verschwiegen oder verläugnet. Er lässt sich überreden die Beerdigung zu versäumen. Clara und er gehen zusammen aus um Einkäufe zu machen; sie will eine Feder für ihren Hut, er Trauerflor für den seinen kaufen. Clara befestigt zuerst ihre Straussfeder,

> Wonach um Adam's Hut den Flor sie wand,
> Versicherte, dies kleid' ihn ganz charmant.
> Da rollten vor dem Hause schon die Räder
> Des Wagens. Thor stieg ein mit unserm Paare,
> Mein Held im Flor, im Federschmuck Frau Clare.

Wenn man sich nun erinnert, dass dieser Flor der Trauerflor für seine eben verstorbene, herrliche und heissgeliebte Mutter ist, so wird man schmerzlich von dieser blutigen Ironie berührt. „Wenn es wahr ist", bricht man unwillkürlich aus, „dass wir bis zu diesem Grade die Kinder des Augenblicks, der Stimmung, des Selbstbetruges sind, dass unsere besten Gefühle, unsere ernstesten Vorsätze und reinsten Erinnerungen in Dunst verdampfen, wie Rauch verschwinden, o Dichter! wie kannst Du dann bei dem Gedanken daran Dein satyrisches Gesicht machen, hast Du denn keine Thräne für die sonderbare und unheimliche Mischung unserer Menschennatur, die ein solches Elend unmöglich macht?" Der Fragende muss sich mit Gewalt darauf besinnen, dass dieser Dichter vor allem ein entrüsteter Moralist ist, der eine religiös-poetische Tendenz mit seinem Gedichte verfolgt. Das Persönlich-Moralische ist ihm alles; er sieht es nicht als ein Glied des grossen Ganzen, betrachtet es nicht als eine besondere organische Function des Weltorganismus, derjenigen der Leber oder des Herzens im menschlichen Körper vergleichbar; er hat nur Auge dafür; wo es sich

findet, verdunkelt es alles andere seinem Blick, und wo es fehlt, da sieht er nur die Abwesenheit desselben, und „eo ipso profulget, quod non videtur."

Adam hat im Ganzen drei Perioden: in der ersten ist er naiv, in der zweiten ist er schlecht, in der dritten ist er dumm. In der ersten und dritten ist die Meisterschaft der Schilderung nur ergötzlich, in der mittleren Periode der Selbsttäuschungen und des langsamen inneren Verderbens und Verfaulens kann dieselbe Meisterschaft dem weicheren Leser, besonders der Leserin beängstigend vorkommen. Aber derartige Einwendungen können den Werth eines Gedichts nicht beeinträchtigen, wenn es den Vorzug besitzt, dass es lebt, und „Adam Homo" hat das Leben in sich, das die Existenz einer Reihe von Menschengenerationen überlebt. Die Werke, die mit diesem Gedicht zusammen genannt wurden als es erschien, sind schon vergessen, und vermuthlich wird man in einigen hundert Jahren dazu noch zurückkehren wie zu einem der klassischen Werke der dänischen Literatur; denn „Adam Homo" ist nicht nur ein Kunstwerk, sondern eine historische Urkunde ersten Ranges.

Gewiss haben die Ansichten eines vergangenen Zeitalters in dieser Satyre, die sich eben über jenes Zeitalter erheben und es richten will, starke Spuren hinterlassen. Aber ohne einen so kräftigen Halt in der ganzen überlieferten theologischen und socialen Lebensanschauung würde der Dichter andererseits kaum die nie versagende Sicherheit des moralischen Urtheils bewahrt haben können, die jetzt das Gedicht so klar und durchsichtig macht. Für ihn wie für seine Zeitgenossen in Dänemark ist Strauss ein Schrecken und George Sand eine Lächerlichkeit. Er ist so eifrig, dem ersteren zu Leibe zu gehen, dass ihn die Pathen schon im ersten

Gespräch bei Adams Taufe nennen, — obwol Adam beim Erscheinen des Gedichts 1841 ungefähr 25 Jahre alt sein musste und „Das Leben Jesu" von Strauss erst 1835 erschien. Und will er eine Vertreterin des weiblichen Typus, den er verabscheut, schildern, so weiss er nichts besseres als sie die Frauen-Emancipation karikiren und das Bild George Sand's an ihrer Wand haben zu lassen. Man darf sich aber nicht an ein einzelnes unverständiges Urtheil oder an eine Beschränktheit in einem einzelnen Punkt hängen, wo so viel sich findet, das von dem durchdringendsten und umfassendsten Geiste Zeugniss ablegt. Mögen die metaphysischen Fäden, die sich durch die Erzählung winden, die vielen Erwägungen über Freiheit des Willens, Zufall und Nothwendigkeit, uns schon jetzt ein bischen veraltet vorkommen; sie nehmen im ganzen so wenig Raum ein, dass sie die Wirkung der Totalität keinem empfänglichen Gemüth beeinträchtigen können. Und welche Fülle tiefer und klarer Eindrücke ist nicht übrig!

Mir scheint es unzweifelhaft, dass dies das männlichste Dichterwerk ist, das in dänischer Sprache geschrieben worden. Wie viele andere Dichter der modernen Zeit sind Kinder oder blinde Schwärmer oder muthwillige Jungen oder eitle Egoisten gewesen, der Dichter, der „Adam Homo" geschrieben hat, war ein Mann. Wer hatte gedacht, dass Paludan-Müller, wenn er sich endlich einmal entschloss von dem elfenbeinernen Thurm, in welchem er sich bisher aufgehalten hatte, herunter zu steigen, auf dem Pflaster der Wirklichkeit seine Füsse mit so kühnen Schritten setzen würde! Andere Dichterwerke der dänischen Literatur zeichnen sich durch Anmuth, durch Schönheit, durch romantische Begeisterung oder durch Naturauffassung aus; dies Buch ist w a h r — und dies Eine macht es lehrreicher und tiefer als alle

früheren. Man lese es nur immer wieder, und man wird sich von der Wahrheit überzeugen.

Die sechs letzten Gesänge des Gedichts erschienen in einem ungünstigen Augenblick, im December 1848, eben als ein erwachendes volksthümliches Leben eine Heerschaar lichter Hoffnungen und schöner Illusionen erzeugte, in deren Glanz dieses Buch in seiner Entfernung vom Augenblick nicht mehr zu bedeuten schien als das Licht eines Sterns für einen Ball bedeutet, der im Freien unter der Beleuchtung von tausend Fackeln abgehalten wird. Aber einige Nächte später, wenn die Fackeln längst ausgebrannt sind, so sieht man den Stern. Oder sieht die jetzt lebende Generation der gebildeten Jugend in Dänemark ihn vielleicht nicht? Oft kann man nicht umhin sich zu fragen, wozu die Jugend eines Volks wol ihre vorzüglichsten Bücher gebraucht. Sind sie wirklich nur dazu da um hübsch gebunden, in Bücherschränken zur Schau gestellt zu werden? Woran liegt es sonst, dass man so geringe Wirkung von ihnen spürt? Oder hat „Adam Homo" vielleicht den Einfluss gehabt, dass andere Adamssöhne in ihm eine Art von Bädeker für die Reise durch's Leben gefunden haben, mit Angabe des Ziels, das es zu erreichen gilt, der Mittel, deren man sich bedienen, und der Klippen, die man umsegeln muss, wenn man von den Herrlichkeiten des Erdenlebens eben so viel wie der Held des Gedichtes erlangen will?

„Adam Homo" ist mehr als alles andere, das Paludan-Müller geschrieben hat, ein nationales Gedicht. Es unterliegt keinem Zweifel, dass es, wie Puschkin's „Eugen Onägin" durch Byron's „Don Juan" hervorgerufen oder angeregt worden; die Form des Werks, das Versmaass, der Stimmungswechsel, das barocke Hin- und Herschwanken zwischen Ironie und Pathos, endlich Einzelnheiten wie Adam Homo's Verliebtheit als Schuljunge oder ge-

wisse Details der Hochzeit erinnern an die berühmte englische Epopöe; aber obwol „Adam Homo“ nicht seine jetzige Gestalt hätte gewinnen können, wenn das Byronsche Gedicht nicht vorausgegangeu wäre, so hat das dänische Dichterwerk doch einen solchen Duft und Erdgeruch des Bodens, der es erzeugte, dass es unter den wenigen epischen Gedichten ersten Ranges, die Europa in diesem Jahrhundert hervorgebracht hat, schon durch seine Originalität einen Platz behaupten kann. Es ist eine in der Gesammtliteratur alleinstehende Dichtung.

VIII.

Nach „Adam Homo“ ist „Kalanus“ das interessanteste Werk Paludan-Müller's. Es ist der positive Ausdruck für sein Ideal wie „Adam Homo“ das negative. Nirgends ist seine geistige Tendenz verwandter mit der ursprünglichen seines grossen Zeitgenossen Kierkegaard als hier. Die Aufgabe, welche „Kalanus“ zu lösen strebt, ist ganz dieselbe, an deren Lösung Kierkegaard in „Entweder-Oder“ ging, nämlich die, zwei Persönlichkeiten einander gegenüber zu stellen, von denen die eine die unmittelbare Genialität, die genusssüchtige, äusserlich thatkräftige Lebensansicht, die andere die ethische Vertiefung, die sittliche Grösse incarnirt, sie mit einander kämpfen zu lassen und dem Leser die Ueberzeugung von der entschiedenen Niederlage der unmittelbar natürlichen Lebensansicht beizubringen. Bei Kierkegaard sind die zwei entgegengesetzten Weltanschauungen von einem Aesthetiker und einem Obergerichtsassessor, bei Paludan-Müller von berühmten historischen Namen vertreten; es ist kein geringerer Mann als der Welteroberer, Alexander der

Grosse, der hier die „ästhetische" Lebensansicht repräsentirt, und ihm ist als Gegner der Philosoph Kalanus zugetheilt. Das ideale Verhältniss bei der Darstellung eines derartigen geistigen Ringkampfs würde sein, dass es dem Dichter gelungen wäre, beide kämpfende Parteien gleich vorzüglich auszustatten. Das wirkliche Verhältniss ist in diesem Fall, dass bei Kierkegaard der Aesthetiker mit geistigen Gaben verschwenderisch ausgestattet ist, die Eingaben des Ethikers dagegen etwas hölzern und schwach erscheinen, und dass bei Paludan-Müller umgekehrt der Ethiker ein nicht weniger geistvolles als begeistertes Wesen, ein Mensch von der reinsten Seelenschönheit ist, während der grosse Alexander nicht auf der Höhe seines historischen Namens steht. Dieser Alexander hätte Asien nicht bezwungen. Paludan-Müller scheint in seiner Begeisterung für den indischen Denker den lebendigen Eindruck verloren zu haben, dass Alexander ein Genie war, nicht blos heroisch wie Achilleus, sondern gross wie Cäsar. Und wie bei Alexander so ist überhaupt der griechische Geist in eine niedrigere Sphäre hinuntergezogen worden. Die Männer, die hier als Vertreter der griechischen Philosophie in ihrer Glanzperiode stehen, haben bisweilen so unbedeutende und gedankenarme Repliken, dass der indische Einsiedler leichte Siege über ihre Raisonnements gewinnt. So ist allerdings der Eroberer noch der einzige, der wenigstens einigermassen dem Asketen würdig gegenübersteht.

Der Gang der Handlung ist der, dass der indische Eremit Kalanus in Alexander, der auf seinem Triumphzug durch Asien Indien erreicht, eine Offenbarung von Brama's ewigem Licht zu sehen glaubt, sich in demüthiger Anbetung dem König nähert und ihm zu Fuss auf seinem Wüstenmarsch bis zu Pasargadä folgt, wo er das Glück hat wieder dem König vorgeführt zu werden, den

er kniend mit den Namen „Gott, Herrscher, Fürst der Weisheit, König der Kraft begrüsst". Alexander, der den seltenen Werth des Mannes einsieht, knüpft ihn durch Güte an seine Person und lässt ihn an dem Fest theilnehmen, das er denselben Abend feiert. Bei dieser Feier, die dem Dichter vortrefflich gelungen ist, finden sich schöne griechische Hetären ein, die das Lob Alexanders singen und unter Jubel seinen Juwelenschrein plündern, und hier entdeckt zu seinem Staunen und Schrecken allmählig Kalanus, dass der grosse Fürst, in dem er den fleischgewordnen Gott sah, weder den Rausch scheut, der am Grund des Bechers schlummert, noch den Dämon beherrscht, der sich hinter der Larve der Frauenschönheit verbirgt. In dem Entsetzen des ersten Augenblicks stösst er mit seinem Messer nach der einen Hetäre, wird aber entwaffnet. Wie gelähmt und versteinert steht er, als das Gelage zu Ende ist, nicht nur bitter enttäuscht in seinem Glauben sondern zerknirscht darüber, Brama mit einem schwachen und sterblichen Menschen, wie er selbst, verwechselt zu haben. Er kann nur durch Selbstvernichtung die Sünde sühnen und zum Gott zurückkehren. Er beschliesst, sich auf indische Weise selbst zu verbrennen.

Als aber Alexander am folgenden Tage seinen Festrausch ausgeschlafen hat und Kalanus' Entschluss erfährt, fürchtet er, dass er am Abend vorher vielleicht zu strenge gegen seinen fremden Anbeter gewesen ist, und geht zu ihm um ihn durch die Versicherung zu erfreuen, dass er noch immer die Gnade des Königs besitze. Er kommt, als Kalanus, aufs Aeusserste vollständig gefasst, schon von seiner Mutter für den Tod gesalbt worden. Er will Kalanus beruhigen und erfährt zu seinem Erstaunen, dass dieser keine Furcht gehabt habe, der König könne erzürnt sein. Er bittet ihn von seinem Vorsatz abzustehen, aber vergeblich. Der Tyrann in ihm

erwacht; Alexander droht Kalanus, er befiehlt ihm zu leben; aber die Drohungen prallen ab an dem, der eben sterben will. Die Verwunderung über den Trotz des Inders ruft den Zorn des Gebieters hervor; und als der immer in gleichem Grad gefasste und stille Denker zur Antwort nur das Unwürdige darin betont, das Gemüth vom Zorn hinreissen zu lassen, glaubt Alexander Hohn auf den Trotz folgen zu sehen und hebt mit dem Ausbruch „Sklav!" die Hand zum Schlage. Der Schlag wird abgewehrt und die Erbitterung von ruhigen, gefühlvollen Ueberredungsversuchen, von edlen Bitten, grossmüthigen Versprechungen abgelöst — Alles vergeblich. Alexander bittet Kalanus zu leben aus Freundschaft für ihn, bittet ihn die Reiche mit ihm zu theilen, Krone und Scepter aus seiner Hand anzunehmen — es macht so wenig Eindruck wie die Drohungen vorher. Dann geschieht das Erhabene: Alexander wirft sich vor Kalanus auf die Knie und fleht ihn um sein Leben an.

Diese Situation ist die schönste, die dramatischste, die geistvollste, die Paludan-Müller in seinem Leben gedichtet hat. Es ist die Hauptscene in all' seinen Dramen. Es ist die Summe all' seiner Gedanken und Träume. In dem Augenblick, als Paludan-Müller hier Alexander auf's Knie sinken liess, warf er alle Grösse der Welt, ihren Glanz und ihre Ehre, das Genie und den Ruhm der sittlichen Reinheit vor die Füsse. Dieser Kniefall wiegt den Kniefall Kalanus' vor Alexander im ersten Akte auf. Aber sogar diese äusserste Selbsterniedrigung des Helden geschieht vergeblich. Und das Stück endigt damit, dass Kalanus' Geist, in den heiligen Flammen geläutert, vom Scheiterhaufen in den Himmel Brama's hinaufsteigt. Mit all' seinem Aufbieten von Geistesanstrengung, Witz, Gelehrsamkeit, Dialektik und moralischer Begeisterung bereitete Kierkegaard in „Entweder-Oder" der ethischen

Weltanschauung keinen so glänzenden Triumph wie Paludan-Müller ihr in jener einen Scene.

Und wie man das hartnäckige Festhalten Tithon's an seinem Entschluss, zur Erde zurückzukehren, als ein Symptom des Eintretens der wenig dauerhaften aber so glücklichen Tendenz Paludan-Müller's zum Realismus auffassen kann, so kann man in dem ebenso hartnäckigen Festhalten des Kalanus an dem Vorsatz, das Erdenleben zu verlassen, ein Symptom seiner Rückkehr zur abstracten Poesie seiner Jugend sehen. Das heidnisch Mythische kehrt in seinen Werken „Das Paradies" und „Ahasverus" als biblischer Mythus zurück. Und zwar ist in den Arbeiten, die auf „Adam Homo" folgen, eine weit tiefere Psychologie als in denen seiner ersten Jugend; die in den Jahren der männlichen Reife gewonnene psychologische Einsicht konnte ja nicht verloren gehen; aber diese späteren Werke behandeln nicht mehr das Leben in seiner Breite und mit seinen Farben, sie ziehen sich von der Wirklichkeit zurück und münden in das Mönchsleben, das Eremitideal, den Sühnopfertod oder den Weltuntergang; es ist eine Poesie des Entsagens, der Selbst- und Weltvernichtung.

IX.

Das kraftvollste Produkt dieser letzten Periode ist das dramatische Gedicht „Ahasverus", es ist ein nachdrücklicher Prolog des jüngsten Gerichts. Wir erleben mit dem Schuster aus Jerusalem den letzten Tag der Welt, erfahren von ihm den Lebenslauf der Welt, seit die Humanität das Christenthum ablöste: wie die Bestialität der Humanität auf der Ferse folgte, bis das Regiment des thierischen Wesens von dem des Anti-

christs, das im Gedicht geschildert wird, abgelöst wurde. Es ist ein Drama, das Joseph de Maistre mit Entzücken unterzeichnet hätte, dessen Ausfälle wider den Constitutionalismus und die Toleranz ein versificirter Commentar zum Syllabus des Vatikans bildet. Das Gedicht bezeichnet im Verein mit einigen der späteren Schriften Kierkegaard's den Gipfel der Reaction gegen das achtzehnte Jahrhundert in der dänischen Literatur. Es hat in seinen Monologen ermüdende Partien; aber es hat blendend prachtvolle und zugleich ergreifende Stellen in den Chorgesängen, welche die Angst der Menschen vor dem kommenden Unglück ausdrücken, und nicht minder in dem anmuthigen Gesang der Engel, der Ahasverus in die ewige Ruhe hineinwiegt. Doch das Eigenthümlichste in dem Gedicht, das fast Michel-Angelo-artig Grosse darin, das sind die Posaunentöne, welche die Vernichtung über all' das Endliche herabrufen. Ich führe die ersten paar Strophen an:

Die Posaune (aus den Wolken)
Knie', knie', o Welt, und büss' in Sack und Asche!
Den Stolz, die Herrlichkeit vom Antlitz wasche!
Dir wird noch heut' — der Tag ist angebrochen —
Gericht gesprochen.

Sink', sink' in Staub, was trotzt auf seine Stärke:
Fels der Natur, der Kunst gewalt'ge Werke!
Ihr hohen Thürme müsst mit euren Zinken
In Trümmer sinken.

Stürzt, stürzt in Staub, des Todes Trank zu leeren!
Entsagt der Hochmuth Plänen, Glanz und Ehren!
Stürzt nieder, wie sie all' zu Falle kamen,
Die grossen Namen!

Diese Posaunentöne resumiren die Poesie Paludan-Müller's.

Dem reuigen ewigen Juden gegenüber ist in „Ahasverus" der Antichrist gestellt. Leider thut die Schwäche dieser Gestalt der Wirkung des Gedichts einigen Abbruch. Dieser Antichrist stimmt mit der kirchlichen Tradition überein, er ist kein Lucifer, kein gefallener Engel, er erinnert in seiner gemeinen Haltungslosigkeit lebhaft an den unsicheren, verlogenen Antichrist Luca Signorelli's in dem Dom zu Orvieto, und es ist leicht verständlich, dass Paludan-Müller ausserdem in seinem Festhalten an den orthodoxen Eindrücken seiner Kindheit den Teufel nicht schwarz, oder richtiger nicht flach genug malen zu können gemeint hat. Aber um dem Drama Spiel, Gegenspiel und innere Spannung zu geben, war es nothwendig den Antichrist mit mächtigen und glänzenden Eigenschaften, die seine Herrschaft erklärten, auszurüsten. Kam jedoch schon Alexander zu kurz, so kommt Antichrist noch weniger zu seinem Recht. Und wie mit diesem Antichrist, so geht es, mit dem Lucifer Paludan-Müller's in dem Doppeldrama „Das Paradies". Dieser Lucifer ist zwar unternehmend und scharfsinnig; er hat z. B. den genialen Einfall, den Kern zu spalten, aus welchem der Baum der Erkenntniss emporwachsen wird; aber ein derartiger Lucifer nach Byron ist doch nur eine Ilias nach Homer. Die erste Hälfte des „Paradieses" enthält eine überaus schöne Lyrik. Es findet sich hier in dem Wechselgesang zwischen Geist und Natur und in dem Lied der Engel auf dem Morgenstern, eine kosmische Poesie, die in ihrer Reinheit und Frische nicht von derjenigen Shelley's übertroffen wird; aber die Unbedeutsamkeit Lucifer's im Verein mit der misslungenen, allzu kindischen Naivetät Adam's und Eva's schwächen den Eindruck des grossen Plans der Dichtung. Die

Orthodoxie Paludan-Müllers hemmte sowol in „Ahasverus“ wie im „Paradies“ den Flug seiner Einbildungskraft: in majorem gloriam dei wurde Antichrist ein Schwätzer, Lucifer ein Geist zweiten Ranges.

X.

Paludan-Müller bietet als Künstler den Widerspruch dar, dass er in seiner ganzen Geistesrichtung ein erklärter Spiritualist mit durchgreifendem Hang zum Ueberirdischen und Abstracten, aber in seinem unzweifelhaft bedeutungsvollsten und lebendigsten Werk, das geschrieben zu haben seinen Namen vor Vergessenheit bewahren wird, ein entschiedener Realist war und mit einer Festigkeit, die in dänischer Poesie höchst selten ist, der Wirklichkeit in's Gesicht sah. Doch dieser Widerspruch deutet einen anderen an:

Nur widerstrebend näherte er sich in der Regel der Erde, aber nur äusserst selten liess er sich auf die im überlieferten Sinn geistige Dichtung ein. Sein Pegasus führte ihn eben so oft nach dem heidnischen Elysium wie nach dem christlichen Himmel, und selbst wo er mittelbar das christliche Ideal auszudrücken scheint, tangirt er es nur um im selben Athemzug sich davon zu entfernen. „Kalanus“ z. B. scheint beim ersten Blick ein eigentlich christliches Gedicht genannt werden zu müssen; denn es kommt dem Leser als unzweifelhaft vor, dass, wenn Kalanus, anstatt der Zeitgenosse Alexanders zu sein, ein Zeitgenosse von Christus gewesen wäre, und wenn dieser, wie die Orthodoxie behauptet, sich selbst Gott genannt hätte, so wären all' seine Hoffnungen und Erwartungen erfüllt worden. Sieht man aber genauer zu, so enthält das Gedicht eine mehr indische als christliche

Begeisterung für den Tod; der Selbstmord, den das Christenthum immer verurtheilt hat, ist als die unbedingt ideale Handlung dargestellt, und selbst wenn die Flammen des Scheiterhaufens wie ein Fegefeuer aufgefasst werden, dem ähnlich, mit welchem „Adam Homo" schliesst, so ist es doch höchst eigenthümlich, dass das einzige Dogma, von welchem dieser protestantische Dichter begeistert zu werden scheint, das von dem Protestantismus verworfene Dogma vom Fegefeuer ist, wie der einzige sittliche Typus, den er leidenschaftlich preist, der des Einsiedlerlebens ist, den der Protestantismus hat fallen lassen.

Es war ein ehrliches und wahrheitsliebendes Wort, das von dem Bruder des Dichters an seinem Sarg gesprochen wurde, nachdem von dem Bischof Martensen der Versuch gemacht worden war, Paludan-Müller als Dichter für die officielle protestantische Kirche zu beanspruchen, dass man doch nicht ganz unbedingt den einen christlichen Dichter nennen könne, der niemals seine Poesie in den Dienst der Kirche gestellt habe. Mit all seiner privaten Orthodoxie hat Paludan-Müller keinen einzigen Psalm geschrieben. Mit all seiner poetischen Vorliebe für Bibel und Legende, kehrte er immer wieder zum heidnischen Mythus wie zum Spiegel seines Gedankens zurück. Er war Christ, weil er von Natur Spiritualist war, nicht umgekehrt, und sein Spiritualismus stimmte deshalb eben so harmonisch mit dem irdischen Sich-Verlieren in das heilige Nirvana und mit der klassischen Schwärmerei für Venus Urania, wie mit der christlichen Begeisterung für Heilige und Märtyrer zusammen. Unter allen Formen war die Verläugnung, Kasteiung oder Tödtung von Fleisch und Blut ihm lieb.

Er hätte wie jener griechische Philosoph den Zunamen Peisithanatos führen können. Er gehörte wie Leo-

pardi der kleinen Gruppe von Geistern an, die man die Liebhaber des Todes nennen könnte. Als sein Zeitgenosse, der grosse dänische Liebesdichter Christian Winther alt wurde, schrieb er ein Gedicht, in welchem er seiner Liebe zum Leben Ausdruck gab und die Worte sagte, dass er, wenn seine Stunde einmal schlüge, sich „sauer und verdriesslich in das Boot Charon's setzen würde"; Paludan-Müller schien ganz umgekehrt, wie jener Adonis, über den er sein letztes Gedicht schrieb, Charon ein „Nimm mich mit!" zurufen und bevor der Fährmann unterschied, woher die Stimme käme, in das Boot springen zu wollen.

Ich spreche hier nicht von seinem persönlichen Glauben als Mensch; ich weiss, dass er an ein Leben nach dem Tode glaubte; ich erinnere mich sogar, wie er eines Tages, als er erfuhr, dass David Strauss dem Andenken seines verstorbenen Bruders ein Buch gewidmet hatte, in seiner naiven Orthodoxie dies als einen Beweis auffasste, dass Strauss sich nicht von der Vorstellung einer persönlichen Unsterblichkeit der Seele hätte losreissen können. Aber ich spreche hier nur von Paludan-Müller als Geist, als Dichter. Und als solcher liebte er den Tod, nicht die Unsterblichkeit. Wie ist Tithon müde, todtmüde von dem Leben! Mit welchem Ernste fragt Kalanus Alexander: „O rede, was ist besser als der Tod?", mit welchem Entzücken verbirgt sich Ahasverus in seinem geschützten Grab in dem Augenblick, wo all die andern armen Menschen aus ihren Gräbern aufstehen müssen, und mit welch' seliger Freude wiederholt er seinen Refrain „In die ewige Ruhe hinein!"

Als Greis schrieb Paludan-Müller seinen grossen Roman „Ivar Lykke", der schöne Zeugnisse seiner warmen Vaterlandsliebe und seiner rechtschaffenen Denkweise enthält, der aber im übrigen ein Product von geringem dich-

terischen Werth ist. Er, der dreissig Jahre lang als Einsiedler gelebt hatte, konnte nicht Romane schreiben. Der colossale dreibändige Roman wird vollständig von dem kleinen, einen Bogen umfassenden, Gedicht „Adonis" aufgewogen, das sein letztes Wort an die Lesewelt war. Es ist eine heidnische Apotheose des Todes. Von Venus und ihren unruhigen Freuden ermüdet, nimmt Adonis zum Reich Proserpina's seine Zuflucht und ruht in der ewigen Betrachtung aus. Proserpina sagt ihm die liebevollen Worte:

Darum suche Trost bei mir!
Nicht der Leidenschaften Wähnen,
Nicht Vermissen, Seufzen, Sehnen —
Nur Betrachtung üb' ich hier.

Und das Gedicht endet mit der feierlichen und schönen Strophe:

So im Reich, dem Tod geweiht,
Sassen, nah der Lethe Fluthen,
Beide Liebende und ruhten,
Wie in Ruh' der Ewigkeit.
Nicht ein Laut erklang umher.
Droben mit dem Sterngewimmel
Wölbte sich der offne Himmel;
Und der Mond sank sanft ins Meer.

In dieser träumerischen Stellung am Fusse der Todesgöttin will ich den Schatten des edlen Dichters festhalten.

Da sitzt er, und wie Nebelgestalten gleiten all' seine schönsten Dichtervisionen seinem Auge vorbei. Er sieht den Fluss Styx. Venus Urania und Endymion segeln in einem Boot dem Fluss hinab, und die Krone, die Venus trägt, wirft einen hellen Sternenschein über die dunkeln

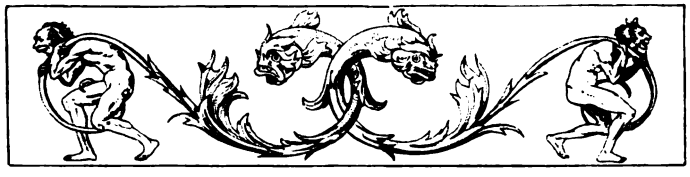
Wellen und Ufern; er sieht Amor und Psyche selig an der hohen Kassiopeia und dem stolzen Orion vorbei schweben, er erblickt Adam und Alma wie sie eben so innig verschlungen durch die läuternden Flammen des Fegefeuers vorüber gleiten, schaut Alexander vor Kalanus kniend, und die schlanke feine Gestalt des Inders mit der weissen Stirnbinde, den Schwanengesang singend, unter dem Siegeshymnus von dem Scheiterhaufen durch den Rauch und die schwarzen Wolken zu Brama empor steigen.

Also zu der Göttin Fuss
Sitzet in des Todes Raum
Still der Glückliche im Traum,

während seine Werke ihn überleben und seinen Namen bewahren.

Es war immer viel Himmel in seinen Gemälden, aber sein Name wird sich am dauerndsten mit dem in seinen Bildern verknüpfen, das die Erde und das Irdische darstellt.

B. BJÖRNSON.



BJÖRNSTJERNE BJÖRNSON.

(1881.)

Ausserhalb seines Vaterlandes ist Björnstjerne Björnson als grosser Dichter bekannt. Für Norwegen ist er mehr als ein Dichter. Er hat nicht nur seinem Volke schöne Erzählungen, Lieder und Dramen geschrieben; er lebt tagtäglich mit diesem Volke, steht mit ihm in ununterbrochenem Verkehr. Er, der die feinste und zarteste Poesie zu dichten vermag, hält sich nicht für die gröbste Arbeit, diejenige des Journalisten und des Volksredners zu gut, wenn es gilt durch Bekämpfung eines Irrthums oder einer Lüge, durch Verbreitung einer einfachen aber noch unerkannten Wahrheit die sittliche und politische Erziehung des norwegischen Volks zu fördern. Es geht von ihm ein Hauch des Lebens aus. Wo sein Geist in diesem Augenblick hindringt, da entwickelt sich Selbsterkenntniss und Wahrheitsliebe, da werden Nationalfehler abgeschüttelt, da wächst das Interesse für alle geistigen, alle öffentlichen Angelegenheiten und mit dem Interesse das gesunde Selbstver-

trauen. Er hat die Sendung des Dichters im weitesten Sinne aufgefasst.

In seiner Rede bei der Enthüllung des Wergeland-Denkmals am 17. Mai 1881 sagte Björnson von seinem grossen Vorläufer, dem europäischen Dichter, der Shelley am nächsten steht:

„Ihr habt wol alle davon gehört, dass Henrik Wergeland eine Zeit lang in seinem Leben mit den Taschen voll Baumsamen ging, ab und zu auf seinen Spaziergängen eine Handvoll auswarf und seine Kameraden überreden wollte, dasselbe zu thun, da Niemand wissen könne, was daraus aufgehen werde. Dies ist ein so treuherziger und rührend poetischer Zug von Vaterlandsliebe, dass es auf der Höhe des besten steht, was er geschrieben hat."

Was hier von Wergeland in buchstäblichem Sinne erzählt wird, das kann im höheren Sinne von Björnson gesagt werden. Er ist der grosse Säemann Norwegens. Das Land ist ein Felsenland; steinig, wild und kahl. Die Saat fällt auf felsigen Boden und manch' ein Samenkorn wird weggeweht vom Wind. Björnson fährt aber unermüdet in seinem Wirken fort. Sehr Vieles von seiner Saat ist schon aufgegangen; mancher Baum, den er gepflanzt hat, steht schon in Blüthe und was die Frucht betrifft, so denkt er bei seiner Arbeit nicht an das jetzt lebende Geschlecht allein.

I.

Man braucht nur einen Blick auf Björnson zu richten um sich zu überzeugen, wie vorzüglich er von der Natur für den heissen Kampf gerüstet wurde, den das literarische Leben in den meisten Ländern, jedoch beson-

ders in dem streitbaren Norden mit sich führt. Man sieht nicht oft so breite Schultern, nicht oft eine so kraftvolle Gestalt — wie geschaffen in Granit ausgehauen zu werden.

Es gibt vielleicht keine Arbeit, die so, wie die schriftstellerische Productivität alle Lebensgeister erregt, die Nerven angreift, die Sinne verfeinert und schwächt. Es war aber keine Gefahr vorhanden, dass die Anstrengungen der dichterischen Production sich bei ihm wie bei Schiller auf die Lungen, oder wie bei Heine auf den Rücken schlagen könnten; es war nicht zu fürchten, dass feindselige Artikel jemals ihm, wie dem Helden Halvdan in seinem Drama „Der Redacteur", den Tod gäben, noch dass er, wie so viele moderne Dichter, der Versuchung unterliegen würde, durch verderbliche Reizmittel oder Zerstreuungen der durch die schöpferische Thätigkeit erzeugten Erregtheit oder Schlaffheit des Nervensystems entgegen zu wirken. Dem Mark dieses Rückens gebrach nichts, in diesen Lungen fand sich kein Staub und sie kannten keinen Husten; diese Schultern waren geschaffen, die Stösse, welche die Welt gibt, unerschüttert zu ertragen und sie zurückzugeben. Und die Nerven! Ich bin überzeugt, dass Björnson nie durch eigene Erfahrung begriffen hat, was man unter Nerven versteht. Er ist vielleicht der einzige bedeutende Dichter unserer Zeit, von dem sich dieses sagen lässt. Er ist als Schriftsteller nie nervös, nicht wenn er fein, nicht einmal wenn er empfindsam ist.

Stark wie das Raubthier, dessen Name zwei Mal in seinem Namen vorkommt [1], muskulös ohne eine Spur von Fettigkeit, athletisch gebaut steigt er vor der Erinnerung auf mit dem mächtigen Kopf, dem festgeschlos-

[1] Björn bedeutet Bär, Björnstjerne das Sternbild: der grosse Bär.

senen Mund und dem scharfen, durchbohrenden Blick hinter der Brille. Literarische Feindschaften würden unmöglich diesen Mann zu Boden werfen können, und für ihn existirte nie die grösste Gefahr für den Schriftsteller (eine Gefahr, die eine Zeit lang sogar seinem grossen Nebenbuhler Henrik Ibsen drohte), dass sein Name todt geschwiegen werde. Er trat schon als ganz junger Schriftsteller (als Theaterrecensent und Politiker) so kampfeslustig in die Literatur hinein, dass dröhnender Lärm um ihn entstand, wo er sich zeigte. Er hatte wie sein Thorbjörn in „Synnöve Solbakken" die Rauflust des Starken, aber er stritt wie sein Sigurd in „Sigurd's Flucht" nicht allein um seine Kräfte zu üben, sondern aus naiver, freilich oft irrender Wahrheits- und Gerechtigkeitsliebe. Er verstand es jedenfalls vom Grunde aus, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.

Ein Schriftsteller kann grosse und seltene Gaben besitzen und doch durch den Mangel an Uebereinstimmung zwischen seiner Begabung und dem Nationalcharakter oder der Entwickelungsstufe seines Volkes, lange Zeit hindurch an einem durchschlagenden Erfolg verhindert sein. Viele der Grössten haben darunter gelitten. Viele wie Byron, Heine, Henrik Ibsen haben ihr Land verlassen, noch weit mehrere, die im Lande blieben, haben sich von ihrem Volke verlassen gefühlt. Mit Björnson verhält es sich ganz anders. Er ist zwar nie von seinem ganzen Volke friedlich anerkannt worden, anfangs nicht weil seine Form zu neu und ungewohnt war, später nicht, weil seine Ideen zu sehr die herrschenden, conservativen und hochorthodoxen Kreise herausforderten; noch heutzutage wird er von der Presse der norwegischen Regierung und der tonangebenden Beamtengesellschaft mit einer Wuth verfolgt, die in der Wahl ihrer Mittel ebenso wenig wählerisch ist, wie in andern

Ländern die Erbitterung der Kämpfer für Throne und Altäre. Aber trotz alledem hat Björnstjerne Björnson sein Volk hinter sich und um sich wie unter den jetzt lebenden Dichtern vielleicht nur Victor Hugo. Wenn man seinen Namen nennt, ist es, als ob man die Fahne Norwegens aufstecke. Er ist in seinen Vorzügen und Fehlern, in seinem Genie und seinen Schwächen so ausgeprägt norwegisch wie Voltaire französisch war. Seine Kühnheit und seine Naivetät, seine Offenherzigkeit als Mensch und seine Wortkargheit als Künstler, das gesteigerte und empfindliche norwegische Volksgefühl und das lebhafte Bewusstsein der Einseitigkeit und der geistigen Bedürfnisse dieses Volks, das ihn zum Skandinavismus, Pangermanismus, Weltbürgerthum getrieben hat, all' dies ist in seiner eigenthümlichen Mischung bei ihm so ausgeprägt national, dass er in seiner Persönlichkeit das ganze Volk resumirt. Kein anderer Zeitgenosse vertritt so vollständig die Liebe dieses Volks zur Heimath und zur Freiheit, das Selbstgefühl, die Geradheit und die frische Energie desselben. Ja in diesem Augenblick bezeichnet er noch dazu in grossem Styl die Selbstkritik des Volks, freilich keine geisselnde, mit Skorpionen peitschende Kritik, wie sie in Norwegen Ibsen, in Russland Turgeniew vertritt, sondern das von Liebe getragene scharfe und muthige Urtheil. Er weist nie einen Schaden auf, an dessen Besserung und Heilung er nicht glaubt, nie ein Laster, an dessen Ausrottung er verzweifelt. Denn er hat einen wahren Köhlerglauben an das Gute in der Menschenwelt und besitzt den ganzen unbesiegbaren Optimismus eines grossen genialen Sanguinikers.

Seinem Wesen nach ist er halbwegs Clanhäuptling, halbwegs Dichter. Er vereinigt in seiner Person die beiden im alten Norwegen hervortretenden Gestalten: den Häuptling und den Skalden. Er ist in seinem Gedanken-

gang halb Volkstribun, halb Laienprediger, d. h. er verschmilzt in seinem öffentlichen Auftreten das politische und religiöse Pathos seiner norwegischen Zeitgenossen, und zwar fast noch mehr, nachdem er sich von der Orthodoxie losgerissen hat als zuvor; er ist in noch höherem Grade Missionär und Reformator nach seinem sogenannten Abfall wie vor demselben.

Wie er in keinem andern Lande hätte können hervorgebracht werden, so würde er noch weniger als andere Schriftsteller ausserhalb des Vaterlandes gedeihen. Als im Jahr 1880 durch die deutschen Zeitungen das Gerücht ging, dass er, von den ewigen, heimathlichen Streitigkeiten ermüdet, sich in Deutschland niederlassen werde, schrieb er mir: „Ich will in Norwegen wohnen, in Norwegen prügeln und geprügelt werden, in Norwegen singen und sterben."

Sich in so innigem Zusammenhang mit dem Vaterlande zu fühlen ist ein Glück, wenn man von dem Vaterland sympathisch verstanden wird. Und dies ist Björnson's Fall. Es beruht auf Verhältnisse, die tief in seiner Natur liegen. Er, der so stark für den verschlossenen, einsamen Michel Angelo schwärmt und der ihn naturgemäss so hoch über Raphael stellen muss, ist ein Geist ganz entgegengesetzter Art, nicht einsam, selbst wenn er am meisten allein ist (wie seit 1873 auf seinem Gute in dem entlegenen Gausdal), sondern ein durch und durch gesellschaftlicher, oder richtiger ausgedrückt volksthümlicher Geist. Er bewundert Michel Angelo, weil er das Grosse, das Tiefernste, das mächtig Schroffe im Menschenherzen und in dem Styl verehrt und versteht; aber mit der melancholischen Empfindung der Vereinsamung bei dem grossen Florentiner hat er nichts gemein. Er ist der geborene Parteistifter und fühlte sich deshalb früh zu strömenden, volksthümlich parteistiftenden Geistern, wie dem Dänen Grundtvig und dem Nor-

weger Wergeland hingezogen, so unähnlich er ihnen auch durch seine plastische Gestaltungskraft war. Er hat das Bedürfniss, sich als einen Mittelpunkt oder Brennpunkt der Sympathien zu fühlen, und er bildet unwillkürlich einen Bund um sich, weil er in seinem eigenen Wesen eine Gesellschaft resumirt.

II.

Björnstjerne Björnson ist am 8. December 1832 in einem Thale des Dovrefjäld, zu Kvikne, wo sein Vater Pfarrer war, geboren. Die Natur dieser Gegend ist unfreundlich, arm und öde, die Felsen meist kahl, hier und da Tannen und Birken, aber der Boden so schlecht und das Wetter so rauh, dass der Bauer in fünf Jahren nur auf ein Getreidejahr rechnen kann. Kein Kornfeld gedieh um den Pfarrhof. Im sparsam bevölkerten Thal lagen die Häuser weit aus einander. Im Winter bedeckte hoher Schnee Berg und Thal, umgab jedes Haus mit einer Umwallung und lud zu Schlittenfahrten und Schneeschuhlaufen ein. Als der kleine Björnstjerne sechs Jahre alt war, wurde der Vater nach Nässet in Romsdalen, der wegen ihrer Schönheit berühmtesten Gegend Norwegens, versetzt. Hoch und mächtig steigen hier zu beiden Seiten des Thals die Felsen mit kühn geformten Zinnen empor, die nach und nach, während die Ebene sich senkt und man sich dem Fjord nähert, in immer merkwürdigeren Bildungen dem Auge erscheinen. Nur wenige norwegische Thäler können sich in so reicher Abwechslung mit Romsdalen messen; sowol der flache Charakter des Thalbodens wie die in Norwegen ungewöhnlichen Bergformationen geben ihm ein eigenartiges Gepräge. Die Gegend war fruchtbar, verhältnissmässig stark bevölkert,

die Höfe hübsch, meistens zweistöckig, der Menschenschlag bei aller Wortkargheit freundlich. Der Unterschied mit dem früheren Aufenthaltsort war auffallend und ergreifend; er lehrte das Kind nachzudenken und zu vergleichen, das Alte im Lichte des Neuen, das Neue im Lichte des Alten zu sehen, endlich sich selbst mit fremden Augen zu betrachten und seines Wesens bewusst zu werden. Die grossartige Natur und das bewegte Volksleben füllten mit ihren Bildern die empfängliche Seele des frischen und reichbegabten Jungen. Nach der kleinen Stadt Molde in die gelehrte Schule geschickt, organisirte er Vereine unter den Knaben und wurde bald eine Art Führer der Schuljugend. Er las alles Geschichtliche und Dichterische, dessen er habhaft werden konnte, die Volksmärchen, die Asbjörnsen, die Volkslieder, die Landstad kurz zuvor gesammelt hatten, die altnorwegischen Königssagen, populäre Romane, Gedichte, besonders die Werke Wergeland's, die er mit Leidenschaft verschlang. Siebzehn Jahre alt kam er nach Christiania, um sich zum Studentenexamen vorzubereiten, las hier besonders dänische Literatur, trat in engeres Freundschaftsverhältniss zu dem genialen Sonderling Aasmund Vinje, der sich schon als Dialektdichter einen Namen erworben hatte, sowie zu dem gleichaltrigen, erst später bekannten Historiker Ernst Sars, und führte ein geistig vielfach bewegtes, stürmisches, übermüthiges Jugendleben. Das damalige, mit grosser Sorgfalt geleitete dänische Theater in Christiania interessirte und beeinflusste ihn lebhaft. Als er 1852 als Student in das Elternhaus zurückkehrte und dort ein Jahr verbrachte, that sich das Volksleben in neuer Beleuchtung seinen Augen auf. Er lebte mit dem Volk und dichtete Lieder im Volkston, die oft von den Bauern auswendig gelernt und gesungen wurden.

Nach Christiania zurückgekehrt trat er als Kritiker,

besonders als Theaterrecensent auf, schrieb mit der ganzen Gewaltsamkeit genialer Jugend, mit der ganzen Ungerechtigkeit eines angehenden Dichters und erwarb sich viel Feinde. Er las jetzt vorzugsweise die dänischen Denker der eben zu Ende gehenden Literaturperiode, Heiberg, Sibbern, Kierkegaard, und fing etwas später an, sich in die Gefühlswelt Grundtvig's zu vertiefen. Die Lehre desselben vom „frohen Christenthum" ergriff ihn als Gegensatz zum düstern Pietismus seines Heimathslandes, der starke Glaube an die hohe Begabung und die Mission des skandinavischen Nordens, die er bei Grundtvig fand, musste den so typisch nordischen und mit Europa so unbekannten Jüngling nothwendigerweise fesseln. Bis in die siebziger Jahre hinein lässt sich der Einfluss Grundtvig's bei ihm spüren. Und selbst heutzutage ist derselbe nicht vollständig erlöscht. Er fand damals im Grundtvigianismus all' das, was er später, nachdem er sich von dem Zauberbann der Grundtvig'schen Kreise losgerissen hatte, ausserhalb desselben suchte und fand: das Menschliche in seiner höchsten Freiheit und Schönheit. Es lag eben an der Enge seines Gesichtskreises. Die modernen philosophischen und socialen Ansichten waren in jenen Jahren an der Universität Christiania nicht vertreten. Man leistete Tüchtiges in den Specialfächern, aber sonst war hier wie in Dänemark der geistige Verkehr mit Europa abgesperrt. Es gab an der Universität kein europäisches Bewusstsein. Der Pfarrerssohn aus dem einsamen Dorf, der Schüler aus der Kleinstadt kam auch in der Hauptstadt nicht aus den Kreisen verschiedentlich nuancirter Orthodoxie heraus. Daher das Beschränkte, bisweilen Kindliche in Björnson's ersten Werken, daher die in ihrer Art einzige selbstsichere Naivetät, die in dieser Periode seine Stärke als Dichter ausmacht.

Ein paar Ausflüge in die Nachbarländer, zuerst die Theilnahme an dem skandinavischen Studentenzug nach Upsala 1856, unmittelbar danach ein längerer Aufenthalt in Kopenhagen, brachten seine dichterischen Anlagen zur Reife. Er hatte schon das kleine Schauspiel „Die Neuvermählten" begonnen, es aber im Gefühl der Unzulänglichkeit seiner Kräfte hingelegt, um es zehn Jahr später wieder aufzunehmen. Er hatte in kurzen, echt volksliedartigen, lyrischen Gedichten seinen Schaffungsdrang beruhigt ohne ihn zu befriedigen. Jetzt schrieb er sein dramatisches Erstlingswerk „Zwischen den Schlachten", ein kleines ernstes Schauspiel in einem Aufzug, das eine Episode aus den norwegischen Bürgerkriegen des frühen Mittelalters behandelt, und in welchem der knappe, schroffe Prosastyl, der zu den breitrollenden, wortreichen Jamben dänischer Dramen aus der Oehlenschläger'schen Schule den schärfsten Gegensatz bildete, eine neue Form des nordischen Styls überhaupt inaugurirte. Das Stück wurde von Heiberg als Director des königlichen Theaters in Kopenhagen zurückgewiesen, in Christiania aufgeführt, erst später gedruckt. Wie weit Björnson und die ganze spätere poetische Literatur auf dem hier eingeschlagenen Weg jetzt schon gelangt ist, merkt man am besten, wenn man dies kleine Drama, das bei seinem Erscheinen durch die vermeintliche Wildheit des Stoffs und Härte der Behandlung abstiess, auf der Bühne wiedersieht; es kommt uns jetzt schon ganz idyllisch und viel zu empfindsam vor.

Indessen wurde Björnson sein Beruf, Bauernnovellen zu schreiben, immer klarer, und nachdem er versuchsweise anonym einige kleinere Erzählungen veröffentlicht hatte, gab er 1857 „Synnöve Solbakken" heraus. Dieser literarische Debut war ein Sieg, und wurde besonders durch die Aufnahme des Büchleins in Dänemark,

dessen Urtheil gewöhnlich für norwegische Dichterwerke das entscheidende ist, ein wahrer Triumph. Die frische Ursprünglichkeit, die Neuheit des Stoffs und der Darstellungsweise erklärt nicht genügend den Erfolg. Er beruhte auf der merkwürdigen Uebereinstimmung des Werks mit dem, was ein Theil der Lesewelt damals eben ersehnte und von einem poetischen Werke forderte. Die nationalliberale Partei (der Parteiname wurde erst später in Deutschland adoptirt) bestimmte in jenen Jahren vollständig den literarischen Geschmack; derselbe forderte zugleich Urnordisches, kräftig Nationales, Altskandinavisches und — was freilich sonderbar damit zu streiten schien — christlich Ethisches, unschuldig Idyllisches, eine Poesie, die titanischen Trotz und moderne Leidenschaft mit gleicher Strenge aus ihren Kreisen verbannte. Den Nationalliberalen war die Leidenschaft unpoetisch und die Melancholie Affectation; der Intelligenzpartei, wie sie sich selbst bescheiden nannte und nennt, war alles Europäische verdächtig, nur im hohen Norden hatte sich die sittliche Reinheit und Frische, welche die morsche Cultur Europa's erneuern werde, bewahrt, und was das Moderne im strengeren Sinn betrifft, so existirte es einfach für ihre glückliche Unwissenheit nicht. Die Bauernerzählungen Björnson's erschienen, ihren grossen und wahren Vorzügen ungeachtet, fast als Erfüllung des poetischen Parteiprogramms. Das Jugendleben und die Jugendlectüre des Dichters hatten veranlasst, dass er das Bauernleben im Lichte der altnorwegischen Sagen sah, wie er umgekehrt durch seine Vertrautheit mit dem Leben und der Denkweise der Bauern das Verständniss für die alten Sagen gewonnen hatte. Seine erste grössere Erzählung, so wie viele der ganz kleinen (der Vater, das Adlernest u. s. w.), brachte eine Verjüngung des alten Sagenstyls, während der Stoff, den Wünschen der Nationalliberalen

gemäss, volksthümlich war, ohne crassen Realismus. Mit den isländischen Sagen sind in Deutschland nur die Germanisten vertraut; in den skandinavischen Ländern sind diese zum Theil bewunderungswürdigen, fast immer interessanten Erzählungen seit dem Wiederaufleben des Nationalgefühls nicht nur populär, sondern mit einer gewissen Glorie als altehrwürdige Denkmäler einer grossen Vorzeit umgeben. Besonders ist ihr Styl hoch in Ehren gehalten worden. Und dieser Styl, der ruhig, episch, immer anschaulich im Alterthum zur erzählenden Form für Zwietracht, Todtschlag, Blutrache, Mordbrand, abenteuerliche Fahrten und Grossthaten erschaffen wurde, war hier bewahrt, oder richtiger erneuert und hob durch seine Grösse den idyllischen Stoff, das Liebesleben junger norwegischer Bauern und Bauernmädchen. Das Naturell des Dichters war mit dem der alten Erzähler, und die Menschenrace, die er schilderte, mit der in den alten Sagen auftretenden so verwandt, dass trotz alledem ein harmonisches Ganzes zu Stande gekommen war. Björnson gehört zu den Glücklichen, die ihre Form nicht suchen, sondern fast von Anfang an besitzen. Seine älteste Novelle ist eine vollständig reife Frucht. Schon in seinem ersten Wurf war er klassisch. Er gehört nicht zu den Dichtern, die durch ein langes Leben ihre künstlerische Form immer mehr vervollkommnen und die erst nach harten Kämpfen mit dem widerspenstigen Stoff ihren Werken das innere Gleichgewicht zu geben vermögen. Seine Laufbahn ist nicht wie die so vieler Andern eine Felsenbesteigung im Nebel gewesen, nur von einigen sonnigen Stunden auf der Höhe gekrönt, sondern ein Steigen, während dessen sich auf jeder Stufe schöne Aussichten eröffneten. Und zwar ist seine Entwickelung so vor sich gegangen, dass er bei ursprünglicher, verhältnissmässiger Enge oder Armuth der Ideen künstlerisch mit der höchsten

Vollendung begann um ein immer reicheres Ideenleben und eine sich immer steigernde Kenntniss des menschlichen Herzens in seine Werke niederzulegen. Er hat dabei zwar nichts an poetischem Werth, aber doch immerhin etwas an plastisch-klassischem Gleichgewicht eingebüsst.

Man darf jedoch nicht glauben, dass die ersten Arbeiten Björnson's mit dem einstimmigen Beifall begrüsst wurden, den man sich jetzt bisweilen den Schein gibt geäussert zu haben. Es finden sich gegenwärtig im Norden Manche, die einen Preis daran setzen, Etwas von Björnson aufweisen zu können, das sie immer gelobt haben, um mit desto stärkerem Schein der Unparteilichkeit seine späteren Werke zu tadeln. Seine ersten Novellen und Dramen widersprachen allzu sehr dem, was das Publicum gewohnt war zu bewundern, um ohne Widerspruch geschätzt zu werden, und viele der literarisch Gebildeten, die mit der bisherigen Poesie innig zusammen gelebt hatten, mussten ihr ästhetisches Glaubensbekenntniss verletzt fühlen. In Dänemark war ja eine grosse und reiche Dichterschule, deren Einfluss sich weit nach Norwegen hinein erstreckt hatte, im Abblühen. Das volltönende Pathos Oehlenschläger's klang mit seinem Wohllaut noch Allen in den Ohren, seine Darstellung des nordischen Alterthums und frühen Mittelalters schien den Männern von der alten Schule, wenn auch äusserlich unwahrer, doch innerlich wahrer als Björnson's, die unübertroffene Eleganz und Anmuth bei Henrik Hertz hatte den Geschmack für das Urwüchsige bei ihnen geschwächt, und endlich vermisste man in der neuen norwegischen Poesie die hohe philosophische Bildung, die Heiberg das Publikum gewöhnt hatte bei dem Dichter zu fordern und zu finden. Ich erinnere mich noch deutlich, wie fremdartig und neu „Synnöve Solbakken" und „Arne" mir selbst bei ihrem Erscheinen vorkamen.

Die gegnerischen Stimmen verstummten dem gesunden Sinn für das Echte gegenüber, den die grosse Lesewelt sich fast überall bewahrt hat, die Schnelligkeit des Erfolgs beruhte aber, wie schon angedeutet, auf dem Umstand, dass die herrschende skandinavische Partei die neue Dichtung in ihren Schutz nahm und den Ruhm des Dichters mit Posaunen verkünden liess. Zu jener Zeit waren die Nationalliberalen in den drei nordischen Ländern noch Bauernfreunde in der Literatur. Man liebte den abstracten Bauer, den wirklichen, concreten kannte man noch nicht. Man hatte ihm das Wahlrecht gegeben, war überzeugt, dass er in alle Ewigkeit fortfahren werde, sich von denen leiten zu lassen, die ihm „die Freiheit geschenkt hatten", und lebte der Hoffnung, dass er nie diese „Freiheit" zu anderem verwenden werde als dazu, diese seine städtischen Wohlthäter zu wählen und zu feiern. Deswegen hiess der Bauer damals noch in den grossstädtischen Organen der gesunde Kern des Volks; man sah in ihm den Sprössling der Recken des Alterthums, besang ihn und schmeichelte ihm. Dichterwerke, die zugleich mit Feinheit und in einem neuen und grossen Styl sein Leben verherrlichten, waren in Dänemark im voraus einer begeisterten Aufnahme sicher, besonders wenn sie aus einem der Brüderländer stammten, die dem Herzen des echten Skandinaven fast noch näher waren als das eigene Vaterland.

Der blasirte Kopenhagener hatte ausserdem dieselbe Vorliebe für die Bauernnovellen Björnson's, die man an den Höfen des vorigen Jahrhunderts für Schäferromane und Schäferspiele gehabt hatte. Man war jetzt zu kritisch um Schäferinnen mit rothen Hacken und Lämmer mit rothseidenen Bändern um den Hals zu verlangen, aber man fand einen Ersatz in norwegischen Burschen und Dirnen, deren Gefühlsleben reichlich so fein

und tief wie das irgend eines Studenten oder Fräuleins war.

Die Bauernnovelle war keine an und für sich neue literarische Abart. Die jütländischen Dorf- und Haidebilder Sten Stenersen Blicher's eröffneten die Reihe; sie entstanden um zwanzig Jahre früher als die ersten Dorfgeschichten Berthold Auerbach's, der sie jedoch nicht gekannt hat, da eine deutsche Uebersetzung derselben erst gegen Mitte der vierziger Jahre erschien. Auerbach behandelte, nachdem in Deutschland Immermann mit dem „Oberhof" den Weg angewiesen hatte, zuerst die Erzählung aus dem Bauernleben als eine selbständige Varietät der Novelle; zum ersten Mal vertiefte ein deutscher Dichter sich ganz in die Vorgänge und Charaktere der stillen Dörfer. Als der Secretär George Sand's, ein junger Deutscher namens Müller-Strübing, diese auf die erfolgreichen Bauernnovellen Auerbach's aufmerksam machte, fühlte sie, die auf dem Lande geboren war und die stürmische Periode ihres Lebens hinter sich hatte, den Trieb, einen verwandten Versuch zu wagen und gab in „La mare au diable", „François le champi" u. s. w. Frankreich eine kleine Reihe feiner, idealistisch ausgeführter, ländlicher Bilder.

Weder die „Schwarzwälder Dorfgeschichten" noch die durch dieselben angeregten Schöpfungen waren Björnson bekannt, als er auftrat. Er hatte von Auerbach nichts gelernt und mit ihm nichts gemein. Besonders durch zwei Eigenthümlichkeiten scheiden sich die norwegischen Bauernnovellen von den deutschen. Auerbach ist Epiker; er schildert das ländliche Leben in der ganzen Breite desselben; wir sehen den Bauer in seiner täglichen Beschäftigung im Felde und in dem Stall; wir folgen der halb trägen, halb würdevollen Langsamkeit, dem Gebundensein an Sitte und Gebrauch, den Gewohn-

heiten seines Lebens. Björnson ist weder eigentlicher Epiker, noch eigentlicher Dramatiker; das Dramatische im Epischen ist seine Stärke; deshalb ist alles bei ihm kurzgefasst und gedrängt; das Aeusserliche wird nur um der Geschichte der Herzen willen erzählt. Ein fernerer Unterschied ist der: Die ländlichen Erzählungen Auerbach's sind aus einer Weltanschauung geschrieben, welche der Dichter nicht mit dem Bauer theilt, mit seinem Helden und seiner Heldin nicht gemeinsam hat. Auerbach schrieb nicht von dem Standpunkt des kindlichen Gemüths und Glaubens aus. Er war ein Gelehrter und ein Denker; er besass die reiche und vielseitige Bildung des deutschen Geistes zu seiner Jugendzeit. Er war ein Schüler Schelling's gewesen, er hatte mit einem Roman über Spinoza debutirt, dessen Werke er übersetzt und dessen Lebensansicht er sich zugeeignet hatte, um sie sein Leben hindurch zu verkündigen. Er hatte zwar den Spinozismus nach seinen eigenen Bedürfnissen und Sympathien umgestaltet — denn es ist wol mehr als zweifelhaft ob Spinoza sich für die Darstellung jener endlichen Wesen, jener beschränkten Intelligenzen, die man Dorfbewohner nennt, besonders erwärmt hätte — aber er fasste die Lebensansicht Spinoza's als das Evangelium der Natur, den Philosophen selbst als den Apostel der Naturfrömmigkeit und Naturanbetung auf. Auerbach stellte mit Vorliebe den Bauer dar, weil dieser ihm ein Stück Natur war, und er suchte mit Vorliebe in den naiven Seelen die Keime der Lebensansicht auf, die er für die wahre und bald endgültig siegreiche hielt. Man bemerke z. B. in seiner klassischen Novelle „Barfüssele" wie das kecke junge Bauernmädchen weit davon nach dem Gebot der Schrift die linke Backe hinzuhalten, wenn sie auf die rechte einen Streich erhält, mit geballten Fäusten durch das Leben geht, ohne sich in Unrecht zu fin-

den und ohne deshalb eine Demüthigung zu erleiden. Die Stimmung, von welcher diese Bücher getragen werden, ist die politische Leidenschaft des vormärzlichen Deutschlands, den gemeinen Mann zur Verständigung der politischen und religiösen Ideale der Gebildeten empor zu heben. — Ganz anders verhielt sich in Björnson's Bauernnovellen der Erzähler zu seinem Stoff. Der Dichter fusste in allem Wesentlichen in derselben Lebensansicht wie seine Helden, er schrieb aus keiner Philosophie heraus. Ein dichterisches und künstlerisches Genie, kein überlegener Geist trat dem Leser aus diesen Blättern entgegen. Deshalb die merkwürdige Einheit der Empfindung und des Tons.

Die Vorzüge waren specifisch dichterisch: das weichste Gefühl war in die härteste Form gegossen; die feinste, allseitige Beobachtung war mit einer lyrischen Innigkeit vereint, die das Ganze durchdrang und sich in den zahlreichen eingestreuten Kinder-, Volks- und Liebesliedern freiere Bahn brach. Eine romantische Grundstimmung schwebte über der Erzählung. Die Novelle liess sich wie in „Arne" ohne Disharmonie durch ein Märchen einleiten, in welchem die Pflanzen mit einander sprachen und strebten; sie war dem herben Realismus einzelner Charaktere zum Trotz so idyllisch, dass kleine eingelegte Geschichten, wo Waldfeen eine Rolle spielten, ohne Bruch mit dem Geiste der Handelnden sich mit der Totalstimmung vermählten. Zwar hatte die Beobachtungsgabe den Vorrath kleiner Züge aufgehäuft, aus welchen Björnson seine Novellen aufbaute. Als sein Arne gefragt wird: „Wie machst Du es um dichten zu können?" antwortet er: „Nun, ich halte die Eindrücke fest, welche Andere entfliehen lassen". Björnson hätte dieselbe Antwort geben können. Aber doch waren Sage, Volkslied, Volksmärchen die Quellen, durch deren Zu-

sammenströmen seine Kunstform sich krystallisirte. Er schuf sie nicht in einsamer Grösse, er blieb gerade durch sie auf mancherlei Art in Berührung mit dem Volksgeist.

„Synnöve Solbakken" war die plastische Harmonie innerhalb der Beschränkung des norwegischen Bauernlebens, und die Hauptperson Thorbjörn der Typus des kräftigen, harten Jünglings, welcher der Milderung und Besänftigung bedarf um zu reifen. „Arne" war umgekehrt der lyrische, sehnsüchtige Hang des Volks, der zur Sehnsucht nach dem Reisen verwandelte Trieb des Vikingerblutes, und der Held der Typus des weichen, schwärmerischen Jünglings, welcher der Stählung bedarf um ein Mann zu werden. Viel von dem tiefsten, elementarsten Hang des norwegischen Volks, viel von der eigensten Jugendsehnsucht des Dichters war in dem so berühmt gewordenen Hauptlied Arne's niedergelegt. Man hört den Seufzer des Volksherzens in den Strophen:

Komm' ich denn nimmer und nimmer hin,
Ueber die hohen Felsen,
Schlägt diese Mauer mit Angst mir den Sinn,
Soll sie mit Schnee-Eis und Grau'n von Beginn
Gleich einem Sarg, bis zum Ende
Fesseln mir Muth und Hände?

Nein! hinaus! will hinaus, weit, weit!
Ueber die hohen Felsen!
Hier schleicht so drückend, so zehrend die Zeit,
Keck ist mein Muth ja, ist jung und bereit
Zu erklimmen die Gipfel, die hellen,
Ohne am Fels zu zerschellen!

Die Sehnsucht, die sich hier ausspricht, ist die, welche die alten Seekönige nach Westen und Süden trieb, welche Holberg, den grossen Begründer der nor-

wegisch-dänischen Literatur, halb Europa zu Fuss bereisen liess, und die heutzutage sich in der Auswanderung so vieler norwegischer Künstler jeglicher Art offenbart.

Bildeten solchergestalt die zwei grösseren Novellen „Synnöve" und „Arne" sich ergänzende Gegensätze, so war die dritte „Ein fröhlicher Bursch" gleichsam ein befreiendes Lüftchen, das die brütende Schwermuth, welche das norwegische Gemüth bedrückt, im Namen eines gesunden Naturells wegfegte; die Novelle enthält die frohe Botschaft der unbefangenen Lebenskraft und Lebenslust, einen frischen, luftreinigenden Lachgesang.

III.

Dann folgten Dramen und Gedichte. Die grosse Persönlichkeit entwickelte sich nach und nach aus der Hülle des Volksgeistes. In „Zwischen den Schlachten", Sigurd der Böse", „Arnljot Gelline" immer derselbe grosse Typus, der geborne Häuptling, zum Wohlthäter des Volks geschaffen, gleich gewaltsam und edel, dem man sein Recht vorenthält, und der durch das Unrecht, das er erleidet, gezwungen wird, obschon das Beste wollend, ein gut Theil Böses auf dem Wege zum Ziel zu thun. Die Städte stehen in Brand hinter Sverre, wo er dahinfährt. Er erzählt es mit bitterem Schmerz in „Zwischen den Schlachten": „Ich kenne einen Fürsten, der seines Landes Segen sein wollte, aber sein Fluch ward. Er schaudert zusammen vor seinem eigenen Schicksal und möchte fliehen vor all' den verzerrten Leichen, die ihn anstarren von einer Grenze des Landes bis zur andern . . . . So wird er denn wie ein unbeugsames Schicksal von Blutfeld zu Blutfeld, von Brandstätte zu Brandstätte geschleppt, über rauchende Leichen und Ruinen, und

sammenströmen seine Kunstform sich krystall
schuf sie nicht in einsamer Grösse, er blieb ger
sie auf mancherlei Art in Berührung mit dem V

„Synnöve Solbakken" war die plastische
innerhalb der Beschränkung des norwegische
lebens, und die Hauptperson Thorbjörn der T
kräftigen, harten Jünglings, welcher der Milde
Besänftigung bedarf um zu reifen. „Arne" w
kehrt der lyrische, sehnsüchtige Hang des V
zur Sehnsucht nach dem Reisen verwandelte
Vikingerblutes, und der Held der Typus des
schwärmerischen Jünglings, welcher der Stählu
um ein Mann zu werden. Viel von dem tiefsten, e
sten Hang des norwegischen Volks, viel von d
sten Jugendsehnsucht des Dichters war in de
rühmt gewordenen Hauptlied Arne's niedergel
hört den Seufzer des Volksherzens in den Str

Komm' ich denn nimmer und nimmer hin,
Ueber die hohen Felsen,
Schlägt diese Mauer mit Angst mir den Sin
Soll sie mit Schnee-Eis und Grau'n von Be
Gleich einem Sarg, bis zum Ende
Fesseln mir Muth und Hände?

Nein! hinaus! will hinaus, weit, weit!
Ueber die hohen Felsen!
Hier schleicht so drückend, so zehrend die
Keck ist mein Muth ja, ist jung und bereit
Zu erklimmen die Gipfel, die hellen,
Ohne am Fels zu zerschellen!

Die Sehnsucht, die sich hier ausspricht,
welche die alten Seekönige nach Westen und
trieb, welche Holberg, den grossen Begründer d

dennoch von Zeit zu Zeit seinem Volke entfremdete, in diese alten Häuptlinge nieder, in diesen Sigurd z. B., der gereizt, zu einem andern Wesen wird:

Hart wie Stahl, so kam's
Und hüpfte über'n Estrich ohne Schritte,
Mit funkelndem, mit bösem Augenpaar
Und einer Stimme wie aus dunkler Höhle,

der aber nichts desto weniger in seinem Inneren ein Füllhorn voll grosser Wohlfahrtspläne birgt. Viel muss Björnson schon in jungen Jahren in seinem Innern erlitten haben, um den Monolog Sigurds in der Winternacht, oder den noch ergreifenderen in der vorletzten Scene des Werks zu dichten, der mit den Worten beginnt: „Die Dänen verlassen mich, die Schlacht ist verloren? Bis hierher — und nicht weiter?", wo Pläne, ein Heer zu sammeln, hinaus zu segeln, Kaufmann, Kreuzritter zu werden, mit reissender Schnelle entstehen und verworfen werden, bis die Empfindung der nahen Vernichtung sich wieder aufdringt und das Wort „Bis hierher — und nicht weiter!" nicht mehr als Frage, sondern als Antwort refrainartig wiederkehrt. Doch noch aus der Verzweiflung redet die Liebe zum Vaterlande, d. h. zum Feinde:

Dies schöne Land — ich sollt' es nicht regieren.
Ach, wie viel Böses hab' ich ihm gethan! —
Wie war das möglich doch? Mein Vaterland,
Ach in der Fremde schaut ich deine Berge
In jeder Wolke und ich sehnt mich heim,
Den Kindern gleich, die sich nach Weihnacht sehnen.
Und dennoch schlug ich Wunden dir auf Wunden!

Die grosse Persönlichkeit ist bei Björnson nicht in einsamem Michel-Angelo-artigen Stolz verschlossen; sie entwickelt sich aus dem Volksgeiste nur, um sich zu demselben zurückzusehnen, sie will sich mit ihm vereinigen und erleidet ihre Tragödie, wenn diese Vereinigung verhindert wird.

In diesem Punkt bildet Björnson den schärfsten Gegensatz zu dem Manne, der ihm als zeitgenössischer, norwegischer Dichter ebenbürtig zur Seite steht, Henrik Ibsen. Ibsen ist seinem Wesen nach einsam. „Ich bleibe allein, in weiter Ferne." Diese Zeile, die in seinem bekannten, durch den skandinavischen Studententag in Upsala 1875 veranlassten Gedicht „In weiter Ferne" mehrmals wiederkehrt, ist ein Motto seines Lebens. Er geht in die Tiefe wie sein Bergmann:

Brich den Weg mir, schwerer Hammer
Zu der Tiefe Herzenskammer!

Er sucht die einsame Stille der Nacht. In dem Gedichte „Lichtscheu" erklärt er, wie er als Kind sich im Dunkeln fürchtete; jetzt sei alles anders; jetzt verwirre ihn die scharfe Helle des Tagelichts, jetzt mache der Lärm des Lebens ihn schwach und ohnmächtig:

Doch birgt mich mit nächt'ger Hülle
Der Finsterniss Schreckens-Flor,
So rüstet sich all' mein Wille
So adlerkühn wie zuvor.

Fehlt aber des Dunkels Schwinge,
So weiss ich mir Armen nicht Rath!
Ja wenn ich einst Grosses vollbringe,
So wird's eine dunkle That.

In diesen muthigen und schönen Worten hat der Dichter sein eigenes Naturell gemalt. Das Wesen Björnson's strebt nicht in die Tiefe, sondern nach aussen. Sein Genius hat offene Arme.

Ein anderer Gegensatz zwischen den zwei Dichtern lässt sich schon aus den nordischen Dramen, die sie beide in ihrer ersten Periode verfassten, heraus empfinden. Als geborener Dramatiker hat Ibsen keinen Hang und keine Neigung zur Naturbeschreibung. Seine Hauptgestalten waren in seiner Jugend Personificationen eines Gedankens, nicht unmittelbar der Natur nachgebildet, und in seinen fast ausnahmslos dramatischen Dichtungen spielt die äussere Natur nothwendig eine verschwindende Rolle. Selbst wo er sie einführt und wo sie mächtig ergreift, wie „die Eiskirche" in „Brand" es thut, ist die Natur mehr Symbol als Wirklichkeit; die Eiskirche ist die Kirche, in welcher der, welcher die bestehenden Kirchen verlässt, grosse Gefahr läuft zu enden. Der freier und schrankenloser sich ausdehnende Geist Björnson's verweilt bei den norwegischen Naturumgebungen und theilt den Eindruck von ihnen auch im Drama mit. Ich führe als Beispiel die Scene zwischen Sigurd und dem Finnenmädchen an, eine der schönsten, die Björnson geschrieben hat. Wenn das Mädchen von seinem langen trillernden Jauchzen gemeldet, die Bühne betritt, zieht es die ganze Natur der Nordlande nach sich wie ihr Reich. Die Tochter des Finnenhäuptlings offenbart sich in einem Glanz von Nordlicht, ihre Worte haben den hellen Zauber der Mitternachtssonne, ihre glückliche Liebe zum Leben, zur Sonne, zum Sommer, ihre unerwiderte Liebe zu Sigurd, der feine und flüchtige Charakter ihrer Trauer — das Alles ist ein Stück lebendiger Naturpoesie. Meisterhaft ist ihre Erscheinung in einer Replik von Sigurd beschrieben:

Finnenmädchen.

Sage, kannst du nicht empfinden,
Wie schön's hier ist?

Sigurd.

O ja, bisweilen kann ich's.
Wenn ich vorm Eingang dieser Höhle stehe
Und überschaue rings den ew'gen Schnee;
Die Bäume, welche aus dem Schneemeer ragen,
Gespenstern gleichen sie im Dämmerlicht
Und ungeheuren Wesen, die sich nähern.
Du aber kommst auf deinen Schneeschuh'n sausend
Den Fels herab, die Hunde um dich her,
Es folgen deine Leute dir im Schwarm,
Und dreimal grösser scheint ihr alle mir.
Und über diesem brausend wilden Zuge,
Am Himmel hoch des Nordlichts prächt'ge Strahlen
In Farben und Gestalten . . . . .

Diesen Natursinn haben alle Norweger Björnson's aus der Vorzeit. Er hat ihnen den seinigen, modernen mitgetheilt. Besonders die kleine (aus fünfzehn kurzen Gesängen bestehende) epische Dichtung „Arnljot Gelline" steht durch Eigenthümlichkeit und Schönheit der Naturschilderungen unübertroffen da. Der Gesang „Während der Frühlings-Ueberschwemmung", der den Sturz, der durch Schneewasser geschwollenen Bergflüsse in die Thäler herab und das angstvolle Zusammenkriechen der wilden Thiere in den Felsenhöhlen malt, schildert unvergesslich eine jährlich wiederkehrende Episode des norwegischen Naturlebens, um 800 Jahre zurückversetzt, und die deshalb wilder und gewaltiger als heutzutage ist. Der Gesang „Arnljot's

Sehnsucht nach dem Meere", in dessen Rhythmus man das Meer gleichförmig steigen und sinken fühlt, ist eins der schönsten Gedichte, das jemals die Poesie der See geschildert hat. Byron hatte die Unbändigkeit und Unerbittlichkeit, die Wuth des Meeres dargestellt, Björnson malt die tiefe Melancholie, das kalte Phlegma, die erösende Frische des Wellenschlags. Man höre den Anfang:

Zum Meere sehn' ich mich hin, zum Meere,
Wo's ferne fluthet in stiller Hoheit.
Wie felsschwer wogende Nebelhügel,
So wandert's ewig sich selbst entgegen.
Das Land mag locken, die Sonne sinken,
Es hat nicht Rast, und es weichet nimmer,
In Sommernächten, in Winterstürmen
Fortwälzt es klagend dieselbe Sehnsucht.

Zum Meere sehn' ich mich, ja, zum Meere,
Wo's fern erhebet die kalte Stirne!
Ob ihren Schatten die Welt hinab wirft
Und ihren Jammer drin flüsternd spiegelt:
Die Sonne glättet es warm und lichthell
Und spricht ihm froh von des Lebens Freude.
Doch schwermuthsstille, mit gleicher Kälte
Versenkt's den Trost und versenkt's die Trauer.

Der Mond zieht's an, der Orkan erhebt es,
Doch ist kein Halten, es rinnt hernieder.
Abreisst's das Land, und fortschwemmt's die Berge,
Indess es selber gleichförmig hinrauscht.
Was es hinab zieht, das muss hinunter,
Was einmal sinket, das kehrt nicht wieder.
Nicht Schrei noch Botschaft ertönt von dorther
Und seine Sprache kann Niemand deuten.

Zum Meer hinaus denn, fernhin zum Meere,
Das nie ein Weilchen Versöhnung kennet!
Für alles Seufzende ist's Erlöser;
Doch trägt es weiter sein ew'ges Räthsel.
Seltsamer Bund mit dem Tod, dass Alles
Das Meer ihm schenket, — nur nicht sich selber!

O Meer, es lockt mich dein grosser Tiefsinn,
Zu Boden sinket mein mattes Denken,
Ich lasse fahren die lange Sehnsucht;
Dein kalter Hauch, er kühle die Brust mir!

Die Musik der Wellen wirkt hier wie ein grossartiges Wiegenlied. Sie ist es dem träumenden Helden, dessen Hoffnung darauf ausgeht, in seiner letzten Stunde zu spüren, wie die Planken seines Schiffes sich lösen, wie der Tod dem erlösenden Strom die Pforten öffnet, und selbst vom ewigen Schweigen gedeckt, tief unten auszuruhen, während in erhabenen, mondhellen Nächten, wenn das Silberlicht auf der ungeheuren Fläche spielt, „die Woge seinen Namen nach dem Strande hinrollt."

IV.

Björnson ist zwei Mal Theaterdirektor gewesen, 1857—59 in Bergen, 1865—67 in Christiania. Im Herbst 1857 übernahm er, einer Aufforderung Ole Bull's zufolge, die Bühnenleitung in der lebhaften, politisch und geistig bewegten Provinzialstadt und brachte das ganz heruntergekommene Theater in die Höhe, während er mit Ole Bull glückliche Jugendtage verlebte. Als Direktor der Bühne in Christiania wirkte er erfolgreich, nur allzu kurz. Er hat selbst so viele von den Eigenschaften eines grossen Schauspielers, dass er einen vortrefflichen Regisseur ab-

gibt; die scenische Kunst seines Landes verdankt ihm viel, er hat die ersten, unsicheren Versuche, eine nationale Bühne zu schaffen, gelenkt.

Seine Erfahrungen als Bühnenleiter sind ihm natürlicherweise als Schauspieldichter sehr zu statten gekommen; doch hat er in dieser Eigenschaft nie das technisch Vollendete erreicht. Es gibt in seinen Dramen viel mehr Poesie als geschickte Mache. „Sigurd", die grosse Trilogie, ist nicht für die Bühne bestimmt und, so viel ich weiss, nie aufgeführt worden. Sein kräftiges und wildleidenschaftliches Jugenddrama „Hulda" gewinnt durch die Aufführung wenig oder nichts. Doch haben zwei Schauspiele seiner ersten Periode einen durchschlagenden Bühnenerfolg gehabt.

„Maria Stuart in Schottland" (1864) und „Die Neuvermählten" (1865). „Maria Stuart" ist ein reiches, gewaltiges Stück, voll dramatischen Lebens, fast zu gewaltsam bewegt. In der Handlung verketten sich vorzüglich alle Einzelheiten, Rizzio's Ermordung, Darnley's Tod, Maria's Entführung durch Bothwell, nur der Schluss ist schwach, oder richtiger, das Drama schliesst nicht. Ich glaube, dass das Werk dem Dichter besonders deshalb so gut gelang, weil er sich auf dem schottischen Boden noch in norwegischer Atmosphäre befand. Diese Schotten stammen von Norwegen ab. Bothwell sagt's: „Seit der Stunde, wo mein Wille in die Begebenheiten Wurzel schlug, ist er als ein Baum mit blutrothem Stamm und starken Zweigen gewachsen. Das norwegische Vikinggeschlecht, von dem wir stammen, war auch ein solcher Willensbaum, der sich in den Felsen hinein mit seinen Wurzeln festbiss; unter dem Obdach dieses Baumes baut jetzt das Volk". In dieser norwegisch-schottischen Welt fühlt sich der Dichter vollständig wie zu Hause, und die Charaktere, die er schafft, haben ohne Bruch mit der

Localfarbe Züge, die sie den Gestalten aus dem norwegischen Mittelalter, die er zu schildern gewohnt war, nah' verwandt machen. Unter den Hauptcharakteren zeichnen sich der Puritaner John Knox, der finstere und doch lebenslustige, wild thatkräftige Bothwell und der schwache, knabenhaft rachsüchtige und unwürdig demüthige Darnley aus, der erstere eine ächte Renaissance-Persönlichkeit, der andere fast zu modern. Maria Stuart selbst ist nicht so vollständig gelungen; die Charakterzüge sind weiblich verschwommen. Sie ist wie ein Wesen gedichtet, dessen geheimnissvoller Naturgrund sich in zwei entgegengesetzte Pole, als die ganze Schwäche und die ganze Stärke des Weiblichen offenbart. Ihr Schicksal hängt insofern von ihrem Wesen ab, als jene Schwäche ihre Macht über die Männer bedingt und jene Stärke in den gegebenen Verhältnissen und zu der gegebenen Zeit ohnmächtig ist. Sie ist aber wegen des nordischen Idealismus, wegen der dem Pfarrersohn angeborenen Schamhaftigkeit des Dichters allzu unsinnlich, ausserdem zu passiv um Heldin eines Dramas sein zu können. Sie ist weniger durch das geschildert, was sie sagt oder thut, als durch begeisterte oder herabsetzende Erwähnung und durch die Wirkungen, die sie unmittelbar durch ihre Persönlichkeit ausübt. Sie steht wie in einer Wolke adjectivischer Bestimmungen, welche die übrigen Persönlichkeiten des Stücks massenhaft gegen sie heranschleudern. „Maria Stuart" entstammt einem Zeitraum in dem Entwicklungsgang Björnson's, wo er (vielleicht durch Kierkegaard beeinflusst) eine Neigung hatte, seine Charaktere psychologisch zu beschreiben, anstatt sie ihr Wesen ohne Commentar enthalten zu lassen. Alle Personen in diesem Drama sind Psychologen, studiren einander, erörtern ihr Naturell und experimentiren mit einander. Selbst der Page William Taylor kennt und beschreibt den seelischen Zustand Darnley's, wie

ein Arzt eine Krankheit kennt und beschreibt, Murray und Darnley schildern sich selbst, Lethington schildert Bothwell und Murray, Maria fragt nach dem Schlüssel zu Rizzio's, Knox nach dem zu Darnley's Charakter, ja die Ermordung Rizzio's ist im Grunde ein psychologischer Versuch, den Darnley mit Maria macht, um sie durch Schrecken zurückzuerobern, da es ihm nicht gelingen will, sie durch Liebe zu gewinnen. Während aber alle Personen wie Psychologen denken, sprechen sie alle wie Dichter, und diese dichterische Shakespeare-artige Pracht der Diction, die so wahr ist, weil die Menschen der Renaissancenzeit durchgängig dichterisch empfanden und sich einer blühend bilderreichen Sprache bedienten, erhöht den Reiz, den die tiefe Originalität der Hauptcharaktere dem Drama verleiht.

Das kleine Schauspiel „Die Neuvermählten" behandelt ein überaus einfaches, aber ursprüngliches und allgemein gültiges, menschliches Grundverhältniss, die Loslösung der jungen Frau vom Elternhaus, die Collision in der Seele des jungen Weibes zwischen der angeborenen und gewohnheitsmässigen Liebe zu den Eltern und der noch neuen und schwachen Liebe zum Gatten — eine Revolution oder Evolution, die mit der Naturnothwendigkeit und den Qualen einer geistigen Geburt vor sich geht. Unter gewöhnlichen, normalen Verhältnissen wird die Bedeutung dieses Bruchs nicht scharf hervortreten, weil es als etwas aufgefasst wird, das so sein muss und häufig eher das Gepräge der Befreiung als der Losreissung hat. Werden aber die Verhältnisse nur ein bischen weniger normal gedichtet, ist die Liebe der Eltern ungemein egoistisch oder zärtlich, und ist die Gattenliebe des guten und gehorsamen Kindes weit weniger entwickelt als das anerzogene Pietätsgefühl gegen Vater

und Mutter, so liegt hier eine Aufgabe, ein dramatischer Zusammenstoss, und ein Kampf mit ungewissem Ausgang vor. Diese Idee ergriffen zu haben ist das Verdienst und die Ehre Björnson's.

Die Ausführung leidet unter einem doppelten Mangel. Erstens hat hier, wie in Maria Stuart, die nordische, allzu grosse Schamhaftigkeit, zweitens die psychologische Marotte die Wirkung des Stückes abgeschwächt. Nothwendig drängt sich dem Zuschauer die Frage auf: Ist Laura, beim Anfang des Stücks, im vollen Sinne des Wortes Axel's Frau, oder ist sie es nicht? Sie muss seine Frau sein, denn ihre Kälte ist nicht eine derartige, die das entgegengesetzte erklären würde; sie kann aber nicht seine Frau sein, denn wenn sie es wäre, würden die Schwierigkeiten sich heben lassen und die Zärtlichkeit ohne all diesen Lärm vor all diesen Zeugen sich von selbst allmählig einfinden. Doch eine bedeutendere Einwendung gegen den Plan des kleinen Schauspiels ist folgende: Wie kann Axel, wenn er schon durch eine Kraftanstrengung Laura von dem Elternhaus losreisst, schwach und dumm genug sein, um das Elternhaus in der Gestalt Mathildens Laura auf der Reise begleiten zu lassen. Ohne sie würde ja alles viel leichter und glatter gegangen sein. Es heisst zwar am Schluss des Stücks, ohne sie hätten die zwei sich nie gefunden; das ist aber wenig einleuchtend und jedenfalls unglücklich. Die eigentliche, dichterische Aufgabe würde eben gewesen sein, zu zeigen, wie die Beiden ohne fremde Hülfe wahre Eheleute wurden; es ist ein schlechter Ausweg, eine dea ex machina einen anonymen Roman schreiben zu lassen, der durch die Behandlung ihrer Lage sie erschrickt und sie einander in die Arme treibt. Ich sehe hierin ein Merkmal der Epoche, in der diese kleine Dichtung entstand. Die Kierkegaard'schen Ideen lagen in der Luft. Die Me-

thode der Naturwissenschaften (Beobachtung und Versuch) auf den Verkehr zwischen Mensch und Mensch angelegt, das psychologische Experiment, das bei Kierkegaard eine so grosse Rolle spielt und das schon in „Maria Stuart" sich so breit machte, ist in „Die Neuvermählten" von der Hausfreundin Mathilde vertreten. Doch die ganze Weise, wie Liebe und Leidenschaft hier behandelt werden, ist für jene Periode in dem geistigen Leben Björnson's und der norwegisch-dänischen Literatur überhaupt eigenthümlich. Man interessirte sich damals im Norden sehr wenig für Neigung oder Leidenschaft an und für sich, man studirte und schilderte die Gefühle in ihrem Verhältniss zur Moral und Religion. Man betrachtete die Darstellung der Liebe vor und ausserhalb der Ehe als trivial oder frivol, und forderte von dem Dichter die Poesie der ehelichen Liebe, die Kierkegaard in „Entweder-Oder" als die weit höhere gepriesen hatte. Die Liebe, die in „Die Neuvermählten" gross gezogen wird, ist als die Schuldigkeit der Frau gegen ihren Mann geschildert und wird ihr von allen Seiten als Aufgabe und Forderung vor Augen geführt. Sie ist keine frei und wild wachsende Pflanze; sie entfaltet sich im Treibhaus der Pflicht, von der Zärtlichkeit Axel's umhegt, von der Eifersucht, der Unruhe, der Furcht vor dem Verlieren, mit welcher Mathilde das Treibhaus heizt, künstlich in die Höhe getrieben. Es heisst in einem kleinen französischen Volkslied:

Ah! si l'amour prenait racine,
J'en planterais dans mon jardin,
J'en planterais, j'en semerais
Aux quatre coins,
J'en donnerais aux amoureux
Qui n'en ont point.

Diese Verse sind mir eingefallen, so oft ich „Die Neuvermählten" sah oder las. Doch der Fehler liegt vielleicht an meiner Einseitigkeit; ich liebe den schönen, grossen Eros, ich mag nicht sehen, wie man kleine bleiche Eroten mit der Flasche mühsam ernährt. Das Publikum hat meine Ansicht nicht getheilt, denn wenige Schauspiele haben einen solchen Bühnenerfolg gehabt und in Buchform so viele Auflagen erlebt.

V.

Ein speculativer dänischer Buchhändler gab in den Sechziger Jahren einen Kalender heraus, für welchen er sich von den anerkanntesten Dichtern kleine Vignet-Gedichte ausbat, Jeder sollte sich einen Monat auswählen. Als der Mann an Björnson kam, schrieb dieser:

Ich wähl' mir den April,
Wo Altes bricht zusammen,
Und Neues Wurzeln, feste,
Bekommt, bei Krach und Flammen,
Nicht Frieden ist das Beste,
Nein — dass man etwas will!

Ich wähl' mir den April,
Er stürmt, dass Alle beben,
Er lächelt, schmelzt und blitzet,
Da regt sich neues Leben
Weil er Genie besitzet
Und Sommer bringen will!

Es war kaum möglich eine bessere Selbstcharakteristik seines Auftretens in dieser ersten Periode zu geben. Die schöne Novelle „Das Fischermädchen" (1868), die weniger idealistisch als die Bauernerzählungen sich seiner

späteren Darstellungsweise nähert, brachte in dem eingelegten Gedichte „Der junge Viking“ eine tiefsinnige Darstellung seiner ersten Kämpfe und der schnell errungenen Meisterschaft. Obwohl Björnson keine grosse Zahl lyrischer Gedichte geschrieben hat und kein correcter Versificator ist, hat er doch eben auf dem lyrischen Gebiete Unvergessliches, Unvergängliches geleistet. Seine volksthümlichen Lieder sind von der gediegensten Echtheit. Seine vaterländischen Gedichte sind Nationalgesänge geworden. Seine wenigen altnorwegischen Schilderungen oder Monologe haben jenen Styl des alten Nordens getroffen, den Oehlenschläger und Tegnér nie erreichten. Man lese in dem Drama „Hulda“ das kleine in der Volkssprache geschriebene Gedicht, das Gunnar singt, und von dem Lobedanz treffend sagt: „In den norwegischen Sommer, der keine Nachtigallen kennt, blickt grausig der Winter hinein in dem Liede von Niels Finn, einer Art Ballade, die man neben Goethe's ‚Erlkönig‘ stellen darf.“ Es ist die einfache Erzählung von einem kleinen Jungen, der seine Schneeschuhe verliert und, von den Mächten der Tiefe hinuntergezogen, in den Schnee versinkt. Diese einfache Begebenheit ist aber mit einer Gewalt der Phantasie dargestellt, die sie unvergesslich macht, namentlich sind die Schlusszeilen, wo die beiden langen Schneeschuhe allein übrig geblieben sind, in ihrer Unheimlichkeit packend. Ich führe die letzten Strophen an:

Der Fels lacht voll Hohn, Schnee deckt sein Gesicht,
Doch Niels ballt die Faust: „Noch ergeb' ich mich nicht“
„Aber bald!“ sprach es drunten.

Und der Schneerachen gähnt, und die Wolk' sank herab,
Da dachte Niels Finn: ich blick' in mein Grab!
„Ist er fertig?“ sprach es drunten.

Zwei Schneeschuh schauten im Schneemeer umher,
Viel konnt' man nicht seh'n und es gab auch nicht mehr.
„Wo ist Niels?" sprach es drunten.

Man braucht nur ein paar Zeilen von Björnson's vaterländischen Gedichten genau zu studiren, um zu begreifen, weshalb sie Nationalgesänge geworden sind. Ich wähle als Beispiel vier Zeilen des eigentlichen Björnsonschen Nationalgesangs, der den älteren Nationalgesang der Norweger verdrängt hat. Die Zeilen lauten in der metrischen Uebersetzung von Lobedanz:

Ja, wir lieben diese Fluren,
Wie sie aus dem Meer
Steigen auf mit Wetterspuren!
Hütten rings umher!

Wort für Wort heisst es: „Ja wir lieben dies Land, wie es gefurcht, verwettert, mit den tausend Feuerherden aus dem Meer steigt." Es ist unmöglich, genauer, genialer den Eindruck wiederzugeben, den die Küste Norwegens auf den Sohn des Landes macht, wenn er sich ihr von dem Meer aus nähert.

Unter allen kürzeren Compositionen Björnson's hebt sich schliesslich der Monolog „Bergliot" hervor. Es ist die Klage einer Häuptlingsfrau um ihren meuchlings ermordeten Gemahl Einar Tambarskelve und ihren einzigen Sohn, der neben ihm erschlagen liegt. Ich weiss nichts, das in moderner Reproduction altnordischer Poesie den Eindruck auf mich gemacht hat, wie das refrainartige Wiederkehren der Worte, mit welchen Bergliot den Kutscher ihres Wagens anspricht, auf welchen sie die Leichen hat heben lassen:

„Fahre langsam; denn so fuhr Einar immer
— und wir kommen früh genug nach Hause."

Die erste Zeile stellt mit merkwürdiger Einfachheit die ruhige und stolze Würde des erschlagenen Häuptlings dar, die zweite enthält in den wenigsten Worten die tiefe Bitterkeit des vereinsamten Lebens.

VI.

Diese Höhe erreichte Björnson früh. Nur dreissig und einige Jahre alt hatte er all' die besten Werke seiner ersten Periode verfasst, und man fing schon an, sie als ein geschlossenes Ganzes zu betrachten. Niemand konnte die mächtige Begabung übersehen; es berührte aber schmerzlich, dass man keine rechte Entwickelung derselben entdecken konnte. Die schöpferische Kraft hielt sich eine Zeit lang auf demselben Punkt, aber die Lebensansicht erweiterte sich nicht, verblieb kindlich und eng. Er konnte bisweilen trivial werden. Er schrieb ab und zu Gedichte, welche fast den Ton und die Färbung nordischer Lieder nach Art der Volksschullehrer hatten. Man spürte zu stark den Einfluss Grundtvig's. Es ist das Verdienst dieses grossen Mannes (1783—1872), des geistigen Erweckers des nordischen Bauernstandes, durch die Errichtung zahlreicher Bauern-Hochschulen dem Volksunterricht einen mächtigen Aufschwung gegeben zu haben. Für den Führer eines Volks reichte aber die Bildung, die seine Hochschulen vertraten, nicht hin, und es war vergeblich, dass Björnson eine Zeit lang versuchte, in den hölzernen Schuhen der Grundtvigianer auf seiner dichterischen Laufbahn fortzuschreiten. Er hielt sich meistens in einer ängstlichen Entfernung von dem Leben und den Ideen der Zeitgenossen. Oder richtiger: wenn er die zeitgenössischen Ideen darstellte, so war es unfreiwillig; sie traten in altnordischen oder mittelalterlich schottischen

Theatercostümen auf. In „Sigurd der Böse" erörtern im Jahre 1127 Helga und Frakark das Verhältniss zwischen der Unsterblichkeit des Einzelnen und des Geschlechts in Ausdrücken, die allzu stark an das Jahr 1862 erinnern; und dieselben Häuptlinge, die sich hier in fast modernen politischen Erwägungen bewegen, die Ausdrücke gebrauchen wie Beruf, Grundgesetz, die Ordnung auf ungesetzlichen Grund bauen u. s. w., lassen aus Rachsucht den gefangenen Sigurd Glied für Glied rädern, d. h. sie begehen eine Handlung, die ein weit barbarischeres inneres Leben voraussetzen. Wenn man sich so gebildet ausdrückt, rädert man seinen Feind nicht, man verläumdet ihn.

Zu diesem Mangel an Einheitlichkeit der Leidenschaften und Gedanken kam das unselige Bedürfniss des Dichters, seine grossen dramatischen Gestalten so zu gruppiren und zusammen zu fassen, dass der Mantel des orthodoxen Kirchenglaubens in dem Augenblick, wo das Drama schloss, um sie geschlagen wurde. In „Maria Stuart" steht z. B. die Gestalt des John Knox nicht unter der dramatischen Ironie, welche die andern Personen beherrscht. Björnson behält sich die poetische Ueberlegenheit über ihn nicht vor: denn Knox ist dazu bestimmt, mit dem Pathos des Dichters auf seinen Lippen zum Schluss aus dem Rahmen heraus zu treten und die politische Erbschaft Maria's zu übernehmen. Sowol die gewaltigen Kämpfe in „Sigurd", wie die leidenschaftlichen Empfindungen in „Maria Stuart" münden in eine Psalmenstrophe aus. Die Handlung ist in beiden Dramen so zugespitzt, dass sie dort in das Kreuzfahrerlied des frommen dänischen Dichters Ingemann, hier in den nebelhaft-mystischen Psalm der Puritaner ausläuft. Allmählig schien es, als sei die einst so reiche Ader des Dichters nahe daran zu vertrocknen. Die späteren Novellen („Die

isenbahn und der Kirchhof", „Ein Lebensräthsel") ver-
ıgen keinen Vergleich mit den früheren, und trotz
höner Einzelheiten hielt das Drama „Sigurd, der Gra-
ɛspilger" ebenso wenig einen Vergleich mit den älteren
ɔrwegischen Dramen des Dichters aus; die letzten Ge-
nge von „Arnljot Gelline", die mehrere Jahre nach den
ɔrigen geschrieben wurden, standen schliesslich hinter
ɛn im ersten Feuer der Inspiration verfassten zurück.
s keimten scheinbar in Björnson's Gemüth keine neuen
.een. Man frug sich, ob es mit diesem Dichter wie mit
ɔ vielen dänischen Dichtern gehen würde, die im kräf-
ʒsten Mannesalter verstummten, weil ihrer Begabung
e Fähigkeit fehlte, sich zu häuten. Sein ursprüngliches
ɛistiges Capital hatte Björnson augenscheinlich ausge-
ünzt. Man frug sich, ob er wie jene Dichter keine
ɛuen Reichthümer erwerben könne?

Ich erinnere mich sehr genau jener Jahre. Die
gend fühlte etwas wie Qual, wenn sie den literarischen
ıstand in Europa mit demjenigen im Norden verglich.
an hatte die Empfindung, von dem Kulturleben Euro-
ɑ's ausgesperrt zu sein. In Dänemark hatte die ältere
eneration in ihrem Unwillen gegen alles Deutsche die
ɛistige Verbindung mit Deutschland unterbrochen, den
anal, durch welchen man die europäischen Kulturge-
ınken bisher erhalten hatte, verstopft; gleichzeitig
rchtete man die französische Bildung als frivol, und
nglisch verstand man nur ausnahmsweise, da die eng-
che Sprache vom gelehrten Schulunterricht ausge-
hlossen war. In Dänemark blickte man nach Norwe-
ɛn hin als zu dem Lande der literarischen Erneuerung,
Norwegen richtete man seine Augen auf Dänemark
s auf das ältere Kulturland und bemerkte kaum den
illstand der dänischen Kultur. Und während das geistige
ɛben dahinsiechte, wie eine Pflanze in einem dumpfen

Raume kränkelt, glaubte die gebildete Welt der beiden Länder das Salz Europa's zu sein. Man wusste nicht, dass die fremden Völker, die man durch seinen Idealismus, seinen Grundtvigianismus, seinen Glauben zu verjüngen träumte, einen grossen Vorsprung in allgemeiner und besonders in literarischer Bildung gewonnen hatten. Man sprach in den herrschenden bürgerlichen Kreisen von David Strauss und Feuerbach wie die spiessbürgerlichsten Kreise Deutschlands in den vierziger Jahren von ihnen gesprochen hatten; man kannte kaum dem Namen nach Stuart Mill, Darwin, Herbert Spencer, man hatte keine Ahnung von der Entwickelung der englischen Poesie von Shelley bis Swinburne. Man verurtheilte die moderne französische Literatur ohne ein Verständniss für die Bedeutung der Thatsache zu haben, dass Schauspiel und Roman in Frankreich längst die geschichtlichen und sagenartigen Stoffe verlassen und Stoffe aus der Gegenwart, die einzigen, welche der Dichter mit seinen zwei Augen beobachten und studiren kann, ergriffen hatten. Selbst wagte man kaum einen Zipfel des Vorhangs zu heben, der die zeitgenössische Welt den Blicken verbarg.

VII.

Darauf fing in den Jahren 1871—72 in Dänemark eine moderne literarische Bewegung an, aus der in dem vergangenen Decennium eine neue poetische und kritische Schule erstanden ist. Das in Dänemark erregte geistige Leben verpflanzte sich schnell nach Norwegen und bald offenbarte die Dichtung Björnson's, dass, wie er es selbst ausgedrückt hat, sich nach seinem vierzigsten Jahr neue und reiche Quellen in seinem Innern aufgethan hatten. Plötzlich zeigte es sich, dass seine Pro-

ductivität neuen Flug und Schwung erhalten hatte. Die moderne Welt lag offen vor seinen Augen. Er hatte, wie er mir einmal schrieb, „die Augen, welche sahen, die Ohren, welche hörten", bekommen. Die Ideen des Jahrhunderts hatten, ihm selbst lange halb unbewusst, seinen empfänglichen Geist befruchtet. Denn er las in jenen Jahren ungeheuer viel, Bücher in allen Sprachen und jeglicher Art, naturwissenschaftliche, kritische, philosophische, Geschichtswerke und Romane, fremde Zeitschriften und Zeitungen massenhaft. Einen tiefen Eindruck erhielt er von der ruhigen Grösse und dem erhabenen Freisinn Stuart Mill's; Darwin's mächtige Hypothese erweiterte seinen Gesichtskreis, die philologische Kritik eines Steinthal's oder Max Müller's lehrte ihn die Religionen, die literarische Kritik bei Taine die Literaturen mit neuen Augen zu sehen. Die junge dänische Schule trug, wie er öffentlich erklärt hat, nicht wenig dazu bei, ihn vom Alten loszureissen. Die Bedeutung des achtzehnten, die Aufgaben des neunzehnten Jahrhunderts gingen ihm auf. Er hat sich einmal in einem reizenden Privatbrief über die Verhältnisse, die seine Jugend bestimmten, und besonders über seine Umwandlung geäussert:

„Mit jenen Voraussetzungen musste ich die Beute Grundtvig's werden. Aber nichts in der Welt besticht mich, obwol ich nur zu leicht verführt werden kann. Deshalb war ich aus diesen Kreisen heraus an dem Tage, wo ich s a h. Mein ärgster Feind kann die Wahrheit in Händen haben; ich bin dumm und stark; aber sehe ich, wenn auch durch einen Zufall, die Wahrheit, so zieht sie mich unwiderstehlich an. Sagen Sie nun: ist eine solche Natur nicht leicht zu verstehen? Sollte man nicht glauben, dass es besonders den Norwegern nahe liege, sie zu begreifen? Ich bin Norweger. Ich bin Mensch. Ich möchte in der letzten Zeit mich fast unter-

zeichnen: Der Mensch. Denn ich muss immer wieder mich selbst den Leuten erklären, und es kommt mir vor, dass dieses Wort hier bei uns in diesem Augenblick gleichsam neue Vorstellungen erweckt".

VIII.

Die erste grössere Arbeit, mit welcher Björnson nach mehrjährigem Schweigen vor das Publikum trat, war das auch in Deutschland ungewöhnlich erfolgreiche Schauspiel „Ein Fallissement". Es war ein Sprung in's moderne Leben hinein. Die Dichterhand, welche die Schlagschwerter der Sigurds geschwungen hatte, hielt sich nicht für zu gut, die Gelder Tjälde's zu zählen und seine Schulden zu summiren. Björnson war der erste skandinavische Dichter, der sich im vollen Ernst mit der Tragikomödie des Geldes einliess und sein Sieg war deshalb um so glänzender. Absolut gleichzeitig mit „Das Fallissement" gab er das Schauspiel „Der Redacteur", eine blutige Satyre der norwegischen Pressverhältnisse, heraus. Und nun erschienen in rascher Folge das grosse dramatische Gedicht „Der König", die Novelle „Magnhild", die Dramen „Das neue System" und „Leonarda", neue Gedichte, republikanische Vorträge u. s. w., eine Production, die noch in diesem Jahre mit einem neuen Schauspiel und einem religiös freisinnigen Volksbuch vermehrt werden wird.

Man hat seine Poesie in dieser neuen Phase in conservativen norwegischen Kreisen dadurch herabzusetzen gesucht, dass man sie als Tendenzdichtung bezeichnet. Dies Wort ist das Schreckbild, durch welche man nur allzu lange alle Ideen der modernen Welt aus der dänisch-norwegischen Poesie fern zu halten gestrebt hat. Dabei

hegt man, naiv genug, die Ueberzeugung, dass die älteren Dichterwerke, die man preist, tendenzlos sind, weil sie die entgegengesetze Tendenz der neueren haben; man hat sich nämlich so vollständig an jene älteren Tendenzen gewöhnt, wie man sich an die Luft in einem Zimmer gewöhnt, das man nie verlässt. Die in der ganzen nordischen Literatur dieses Jahrhunderts obligaten Heiden-, besonders Vikinge-Bekehrungen sind z. B. nie als tendenziös aufgefasst worden, auch die Bekehrung in „Arnljot Gelline" wurde nicht so beurtheilt, weil diese Tendenz gefiel. Was man jetzt bekämpfte, war also nicht die Tendenz an sich, sondern die neue Tendenz, d. h. der Geist und die Ideen des Jahrhunderts. Diese Ideen sind aber für die Poesie dasselbe, was der Blutumlauf für den menschlichen Körper ist. Was man im eignen Interesse der Poesie fordern muss, ist nur, dass die Adern, die man gern unter der Haut bläulich schimmern sieht, nicht gespannt und schwarz wie an einem Verbitterten oder Kranken hervortreten. Nur höchst selten tritt die Tendenz bei Björnson in solcher Gestalt hervor, wie z. B. in dem Blutsturz, an dem in „Der Redacteur" der junge Politiker stirbt, nur damit das Kainsmal an der Stirn der Hauptperson gezeichnet werden kann, oder in der Vision, die im Drama „Der König" die Tochter des politischen Märtyrers in dem Augenblick erschrickt und tödtet, wo sie mit dem jungen König zum Brautschemel geht. Sieht man aber von misslungenen Einzelheiten ab, wer kann dann verhärtet genug sein, um nicht den Born einer neuen und eigenthümlichen Poesie zu empfinden, der die Werke aus Björnson's zweiter Periode, zweiter Jugend sollte man sagen, durchströmt! Eine brennende Wahrheitsliebe hat diesen Büchern ihren Stempel aufgedrückt; ein männlich fester Charakter gibt sich in ihnen kund. Welcher Reichthum an neuen Gedanken auf allen Ge-

bieten, über Staat und Gesellschaft, Ehe und Haus! Welch eine energische Aufforderung zur Wahrhaftigkeit gegen sich und Andere! Endlich welche Milde, welche Sympathie mit den Menschen entgegengesetzter Geistesrichtung, die, wie der Bischof in „Leonarda", der König im Drama desselben Namens geschont, ja idealisirt werden, während alle Angriffe auf die Institutionen als solche gerichtet sind!

Die Gegner der neueren Richtung Björnson's behaupten jetzt, dass so lange er sich ausserhalb des Kreises der brennenden Fragen und lebendigen Ideen hielt, sei er als Dichter gross und gut gewesen, seit er sich aber mit modernen Aufgaben und Gedanken eingelassen habe, sei er zurück gegangen, leiste jedenfalls nicht länger künstlerisch Vollendetes. Aehnliche Urtheile sind überall in Europa laut geworden sobald ein Dichter, der in seiner Jugend durch neutrale, harmlose Arbeiten die Gunst eines Publikums gewann, seinen Zeitgenossen zeigte, dass er sie studire und kenne. Es gibt überall in Europa Leser, welche das Byron'sche Jugendgedicht „Childe Harold" über die gewaltige, aber nur selten anmuthige Wirklichkeitspoesie des „Don Juan" stellen. Es gibt in Russland und anderwärts ein verfeinertes Publikum, das die ersten kleinen Erzählungen Turgeniew's, das „Tagebuch eines Jägers" den grossen Romanen „Väter und Söhne" oder „Neuland" vorziehen; es fanden sich in Deutschland Viele, die in Wehmuth hinsanken, weil Paul Heyse eine Zeit lang die Liebesnovelle verliess um „Kinder der Welt" zu schreiben. Es ist zwar wahr, dass Björnson in seiner zweiten Periode noch nicht die Durchsichtigkeit und Harmonie der Form erreicht hat, die seine ersten Arbeiten auszeichnen; es ist aber weder gerecht noch verständig, deshalb von einem Rückschritt zu sprechen. Ein neuer, reicher und brausender Ideengehalt

findet langsam seine Form, gährt bisweilen über den Rahmen hinaus; starke Gefühle und Gedanken haben ein gewisses Feuer und einen gewissen Schwung, der sie weniger geeignet macht, in gefälliger Gestalt zu erscheinen, als die Gedankenarmuth der Idylle.

Und trotz alledem, wie viele auch technisch vorzügliche Leistungen hat Björnson in den letzten Jahren hervorgebracht! Die Exposition im „Fallissement" ist eine der besten, welche die Literaturen aller Länder aufzuweisen haben, und die Diction im „Redacteur", besonders die der ersten Akte, die vorzüglichste, die Björnson überhaupt erreicht hat. Diese beiden Dramen, mit denen Björnson zuerst die Bahn betrat, die Henrik Ibsen mit seinem Schauspiel „Der Bund der Jugend" gebrochen hatte, schliessen sich gewissermassen an dieses kräftig gebaute und beissend witzige Stück an. Im Grunde enthielt „Der Bund der Jugend" sowol ein Fallissement wie einen Redacteur. Das Fallissement war das des leichtsinnigen Erik Brattsberg's, der Redacteur liegt in schwachen Umrissen in Steinhoff's Verhältniss zur Zeitung Aslaksens und in dem Artikel gegen den Kammerherrn, der zuerst gedruckt werden soll und sodann nicht gedruckt werden darf. Man hat gewöhnlich im Publikum den „Bund der Jugend" und den „Redacteur" als Gegensätze, d. h. als sich widerstreitende Eingaben verschiedener politischer Lager aufgefasst, und zwar nur, weil das erstere Stück einen unehrenhaften Vertreter der Fortschrittspartei, das andere einen noch frecheren und lügenhafteren Vertreter der Conservativen verhöhnt. Rein poetisch gesehen, stehen aber diese Stücke einander ganz nahe. Der Redacteur Björnson's ist der gealterte Steinhoff (mit den Jahren wird er hochconservativ) — ein Steinhoff, bei dem die weicheren und geschmeidigeren Elemente unter Enttäuschungen, Niederlagen und Anfällen wilder Verachtung

seiner selbst und Anderer verknöchert sind, und bei dem deshalb die brutale Rücksichtslosigkeit allein übrig geblieben ist.

Man fasst vielleicht am richtigsten den „Redacteur" Björnson's als eine grosse Allegorie auf. Der ältere Bruder, Halvdan, der in dem politischen und literarischen Streit unterliegt, ist Wergeland, der nach einem in begeisterten Freiheitskämpfen verbrachten Leben, von den Erregungen seiner eigenen Angriffe und der Verfolgung der Gegner aufgerieben, so lange auf dem Krankenlager hingestreckt lag — eine noch grössere und noch poetischere Gestalt kurz vor dem Tode, als während der langen Fehde des Lebens. In dem jüngsten Bruder Harald, der die Erbschaft Halvdan's übernimmt, denk' ich mir, hat Björnson seine eigenen politischen Bestrebungen mit den Missverständnissen, denen sie ausgesetzt sind, und den Gegnern, die sie finden, symbolisiren wollen. Hakon, der älteste Bruder, der Bauer geworden, und die Frau desselben, die ohne aufzutreten eine Rolle spielt, repräsentiren das norwegische Volk. Die ungewöhnliche Kraft des Stücks beruht jedoch darauf, dass es bei dieser grossen Weite des Horizonts, in seiner Charakterzeichnung in einem Grade individuell und charakteristisch ist, den Björnson nie übertroffen hat.

„Leonarda", das als dramatische Arbeit nicht hervorragend ist, gehört zu den poesiereichsten Werken des Dichters. Ausserhalb des skandinavischen Nordens kann man ein Schauspiel wie dieses nicht ganz würdigen, vielleicht die gewaltige Wirkung desselben auf die Gemüther kaum begreifen. Es hat bei der Aufführung in Christiania nur deshalb so tief gewirkt, weil es als ein erlösendes Wort in die norwegischen Verhältnisse hineinklang. Die Idee des Stücks ist die der sittlichen und religiösen Toleranz, welcher der Dichter in früheren Zeiten

selbst so fern stand. In „Leonarda" hat er mit bewundernswerther Geistesüberlegenheit eine ganze Reihenfolge von Generationen der norwegischen Gesellschaft vorgeführt, die Gebrechen und Tugenden jedes Geschlechts gezeigt, und die Urgrossmutter, welche die während der langen Zeit der nordischen Reaction so gering geschätzte Kultur des achtzehnten Jahrhunderts vertritt, das feierliche Amen des Stücks aussprechen lassen. Ihre Schlussreplik lautet:

„Mir ist als sei meine Zeit wiedergekehrt, wo es grosse Seelen und tiefe Gefühle gab".

Mit „Leonarda" war jedoch nicht nur die Zeit der tiefen Gefühle, sondern auch die der derben Gedanken wiedergekehrt, obwol der Dichter, wie schon angedeutet, die Gegner seiner Lebensansicht mit einer Milde und Schonung, einer über alle Parteistreitigkeiten erhabenen Menschenliebe bekämpft, die vielleicht sein eigenthümlichstes Merkmal ausmacht.

Henrik Ibsen ist ein Richter, streng wie einer der alten Richter Israels, Björnson ist ein Prophet, der verheissende Verkünder einer besseren Zeit. Ibsen hat in der Tiefe seines Gemüths ein gewaltiges, revolutionäres Element. In der „Komoedie der Liebe" und in „Nora" geisselt er die Ehen, in „Brand" die Staatskirche, in den „Stützen der Gesellschaft" die ganze bürgerliche Gesellschaft seines Landes. Was er angreift, wird von seiner tiefsinnigen und überlegenen Kritik zersplittert. Björnson ist ein versöhnender Geist, er führt ohne Erbitterung Krieg. Es spielt wie Aprilsonne über seinen Dichtungen hin, während die Werke Ibsen's mit ihrem tiefen Ernst wie in Schatten liegen. Ibsen liebt die Idee, die logische und psychologische Consequenz, die Brand aus der Kirche, Nora aus der Ehe heraustreibt. Der Ideenliebe Ibsen's entspricht die Menschenliebe Björnson's.

IX.

Schon jung fing er an politisch zu wirken, und er hat sein Leben hindurch in einer Richtung gewirkt. Unermüdet hat er gekämpft, um die Unabhängigkeit Norwegens in der (fast nur dynastischen) Union mit dem grösseren Lande Schwedens zu sichern. Bekanntlich war Norwegen vierhundert Jahre eine dänische, und zwar eine missregierte dänische Provinz, bis es im Jahre 1814 als freies Reich mit einer fast republikanischen Verfassung mit Schweden vereinigt wurde. Seit jener Zeit hat das Haus Bernadotte unaufhörlich Versuche gemacht, die Selbständigkeit des sparsam bevölkerten Felsenlandes zu beschränken und die verfassungsmässigen Rechte desselben zu schmälern. Vor allem hat es gestrebt, das Land mit Schweden zu amalgamiren und es ist ihm nach aussen hin in so fern gelungen, als Norwegen in ganz Europa, sogar in Deutschland, als eine Provinz von Schweden, als eine Art „aufrührerisches Irland" betrachtet wird. Schon als Redacteur von „Bergensposten" 1858 bekämpfte Björnson die amalgamistischen Pläne und hatte nicht geringen Antheil daran, dass die Vertreter Bergen's, die für eine nähere Zollverbindung zwischen Schweden und Norwegen gestimmt hatten, nicht wieder zum Storthing erwählt wurden. 1859 stritt er als Redacteur von „Aftenbladet" in Christiania erfolgreich für das Recht Norwegens, keinen schwedischen Statthalter des Königs zu dulden. 1866—67 war er als Redacteur des „Norsk Folkeblad" einer der tapfersten Gegner des sogenannten „Unionsvorschlags", d. h. einer Vorlage der Regierung, die darauf hinausging eine engere Union zwischen den beiden dynastisch vereinten Reichen zu bewerkstelligen.

Seit der Streit über das (bisher nur für suspensiv erkannte) Veto des Königs zwischen König Oscar und dem Storthing ausgebrochen ist, ist schliesslich Björnson einer der wichtigsten politischen Führer Norwegens geworden. Besonders nach seinem Besuch Nordamerika's im Jahre 1880 hat er sich als der grösste Volksredner Skandinavien's entpuppt, von mächtig hinreissender und zugleich völlig ruhiger Beredsamkeit. Sobald man sich bei einer Volksversammlung seiner Anwesenheit versichert hat, strömen Tausende von Bauern zusammen, um ihn zu hören. Nach dem grossen Präsidenten des Storthings, Johan Sverdrup, hat kein Mann in Norwegen solchen Einfluss als Redner.

Die beiden Länder, Norwegen und Dänemark, die so viele hundert Jahre politisch verbunden gewesen und die noch heutzutage durch die gemeinsame Sprache und die alte gemeinsame Literatur verbunden sind, — fast inniger verbunden, seitdem sie äusserlich auseinanderkamen, — haben in allen politischen Fragen und allen Culturfragen überhaupt gemeinsame Bestrebungen und Ziele. Derselbe Kampf für Freiheit und moderne Aufklärung, den Björnson und seine Gesinnungsgenossen in Norwegen führen, wird in Dänemark von der jüngeren Schriftstellerschule gekämpft. Norweger und Dänen arbeiten, jeder von seiner Seite, um das gemeinsame Sprach- und Literaturgebiet zu bebauen. Ich glaube, dass es damit gehen wird, wie es Björnson in dem kleinen Märchen geschildert hat, das „Arne" und damit seine Bauernnovellen eröffnet, wo Wachholder, Eiche, Föhre, Birke und Haidekraut sich entschliessen den nackten Felsen, der vor ihnen liegt, zu kleiden. Die Versuche misslingen lange, es war deutlich genug, der Felsen würde nicht gekleidet werden; so oft die Bäume sich ein wenig empor gearbeitet hatten, kam ein Bach, der zum Strom

wuchs und alles hinunter warf. Sie fangen aber immer wieder von neuem an.

„So war der Tag endlich gekommen, wo das Haidekraut mit einem Aug' über die Felsenkante hinwegsehen konnte, „O jeh! o jeh! o jeh!" sagte das Haidekraut, und weg war es. „Lieber, was ist's, das das Haidekraut sieht?" sagte der Wachholder und kam so weit, dass er hinüber gucken konnte: „O jeh! o jeh! o jeh!" schrie er und war weg. Als endlich Föhre und Birke sich hinaufgearbeitet hatten und den Kopf über den Felsen empor kriegten, riefen sie: „O jeh — steht da nicht ein grosser Wald, aus Föhren und Haidekraut und Wachholder und Birken in der Ebene dort und erwartet uns?" — Sie begegnen der Arbeit, die von der andern Seite gemacht worden um den Felsen zu bekleiden.

„Ja so ist es, wenn man vorwärts strebt", sagte der Wachholder.

Druck von C. Adelmann, Frankfurt a. M.

LITERARISCHE ANSTALT, RÜTTEN & LOENING, FRANKFURT A. M.
VERLAGSBUCHHANDLUNG.

MOLIÈRE

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

VON

FERDINAND LOTHEISSEN.

Mit dem Bildniss Molière's in Radirung, nach dem Originalgemälde im Besitze des Herzogs von Aumale.

Gebunden in Leinwand Mark 10, in Halbfranz Mark 12.

INHALT: Einleitung. Das französische Lustspiel vor Molière — Molière's Jugend — Lehr- und Wanderjahre — Sociale und Literarische Verhältnisse während der ersten Regierungszeit Ludwig XIV. — Petit-Bourbon und Palais-Royal — Molière's Heirath, Kämpfe und Stürme — Sieg und Tod — Molière's Stellung in der Geschichte des Lustspiels. Sein poetischer Charakter — Ludwig XIV. und Molière. — Aeussere Verhältnisse des französischen Theaters — Die Rivalen Molière's — Die französische Gesellschaft im Spiegel der Molière'schen Lustspiele — Molière in Deutschland. — Stammtafel — Anmerkungen — Namen- und Sachregister.

MOLIÈRE! Wie auf ein Zauberwort erschliesst sich uns bei diesem Namen eine Welt übersprudelnden Humors, unversiegbarer Laune, ewiger Jugend! Vor unserem Geiste erhebt sich eine Fülle lebenswarmer Gestalten voll Licht und Sonnenschein und unauslöschlicher Heiterkeit. Sie verkünden die Herrschaft des grössten komischen Dichters, den die Welt seit den Tagen des Aristophanes gesehen. Aber neben der Komik mit dem lauten Lachen, den derben Manieren und dem Spott, der vor nichts zurückscheut, steht mit schmerzdurchfurchten Zügen die Tragik, und gerade in dieser Verschmelzung scheinbar unverträglicher Elemente, birgt sich das Geheimniss von MOLIÈRE's Genius!

bleiben darf, dass sie ihn vielmehr selbst in die grösste Aufregung versetzen müssen, ihn vor höchster Lust laut aufjauchzen, vor tiefstem Weh erzittern und vor grösstem Zorn müssen erbeben machen. Glücklich, dass wir in dem Leben MOLIÈRE's nicht wie bei dem SHAKESPEARE's, auf blose Vermuthungen angewiesen sind; dass so viel Material vorhanden ist, um in so zusammenhängender und durchsichtiger Weise die Genesis dieses grössten modernen Lustspieldichters zu veranschaulichen, wie es dem Verfasser obigen Werkes gelungen ist.

Das beigegebene Bildniss, direct nach dem Original und in der bewährten Anstalt der „GAZETTE DES BEAUX-ARTS" in Paris hergestellt, dürfen wir als besondere Zierde von künstlerischem Werthe bezeichnen; in ihm besitzt man ohne Zweifel ein echtes Bild aus MOLIÈRE's kräftigster Zeit.

* * *

Aus den zahlreich erschienenen Besprechungen sei es gestattet nachfolgende Stellen anzuführen:

» . . . Lotheissen's Buch« — sagt HEINRICH LAUBE — »liest sich, natürlich fliessend geschrieben, wie ein Unterhaltungsbuch, und entwickelt doch die ganze Geschichte des französischen Theaters, die ganze Lebensgeschichte Molière's. Diese Lebensgeschichte des grossen Schauspielers und Comödien-Dichters, welcher das französische Lustspiel begründet hat, ist interessant wie ein Roman . . . «
(Neue Freie Presse.)

» . . . Es ist ein Buch, das dem dringenden Bedürfniss für Deutschland in ganz ausgezeichneter Weise entspricht. Es ist im höchsten Grad belehrend, nicht nur für diejenigen, welche sich irgend wie mit künstlerischer Production beschäftigen, es ist auch für diejenigen, welche der Schilderung eines bedeutsamen Lebens nur aus psychologischem Interesse folgen . . . « *(Allgemeine Zeitung.)*

» . . . Das Buch kann in seiner Art als erste Einführung für Molière so nützlich werden, wie das Buch von Lewes für Goethe . . . «
(Deutsche Rundschau.)

» . . . So ist das Werk wohlgeeignet dem endlich auch in Deutschland für Molière wachsenden Interesse einen nachhaltigen Impuls zu geben und dem grössten, wahrsten und liebenswürdigsten französischen Dichter nicht nur unter den Philologen, sondern auch unter den Laien viele Freunde zu gewinnen . . . « *(Deutsche Literaturztg.)*

MOLIÈRE ist der grösste, zugleich auch der nationalste Dichter Frankreichs. Allein er gehört seinem Lande nicht ausschliesslich an; gleich GOETHE und SHAKESPEARE ist er der ganzen Welt zu eigen. Er hat Menschen gezeichnet, die wahr bleiben werden, so lange die menschliche Natur sich nicht ändert. Was in MOLIÈRE's Dichtung veraltet erscheint, das sind Aeusserlichkeiten, die seine Zeit verlangte; was in ihnen allgemein menschlich ist, das wird sich lebendig erhalten, wie alles wahrhaft Echte und Grosse.

MOLIÈRE hat das moderne Lustspiel begründet. Er schloss in der Geschichte der komischen Bühne eine wichtige Epoche ab und eröffnete eine neue, die bis auf unsere Zeit herabreicht. Seine Manier herrscht unbestritten beinahe zweihundert Jahre, und wenn auch um die Mitte unseres Jahrhundert sich die Formen unseres Lustspiels geändert haben, so ist doch die Komödie ihrem *Wesen* nach geblieben, wie MOLIÈRE sie geschaffen hat. Er brachte die Gesellschaft seiner Zeit in ihrem Treiben, mit ihren Schwächen und Verkehrtheiten zur Darstellung, und nichts anders ist die Aufgabe des heutigen Lustspiels.

Gleichwohl ist man in den deutschen Landen noch wenig mit MOLIÈRE vertraut und nur langsam dringt die Ueberzeugung von seiner Grösse und Bedeutung in weitere Kreise. Denn noch ist es bisher kaum versucht worden, ihn dem deutschen Publikum auch menschlich näher zu bringen.

Die Aufgabe obigen Werkes ist es nun, zum ersten Male auf durchaus wissenschaftlicher Grundlage, dabei aber in anregender, fesselnder Form, ein Bild MOLIÈRE's, seines Lebens und seines poetischen Schaffens im Rahmen der Zeitgeschichte zu bieten.

Das Leben MOLIÈRE's aber zeigt, dass man sich zum grossen dramatischen Dichter und zum grossen Schauspieler nur bildet inmitten einer bunt bewegten Welt, im Geräusch und Getümmel; dass er nur gross gezogen wird in Kämpfen, die sein Innerstes durchwühlen; dass er nicht nur ein müssiger Zuschauer, ein ruhiger Beobachter von aufregenden Ereignissen

ben darf, dass [illegible]
ing versetzen müssen. [illegible]
tiefstem Weh [illegible]
en machen. Glücklich, [illegible]
it wie bei dem [illegible]
ewiesen sind, dass [illegible]
ammenhängen [illegible]
ssten modernen [illegible]
dem Verfasser [illegible]

Das beigegebene [illegible]
der bewährten Anstalt der [illegible]
Paris hergestellt, [illegible]
ischem Werthe [illegible]
echtes Bild aus Molière's [illegible]

* * *

Aus den zahlreich [illegible]
ittet nachfolgende Stellen [illegible]

» . . . Lotheissen's [illegible]
sich, natürlich fliessend [illegible]
entwickelt doch die [illegible]
ganze Lebensgeschichte [illegible]
Schauspielers und Comödien-Dichters [illegible]
begründet hat, ist interessant wie ein Roman [illegible]

» . . . Es ist ein Buch [illegible]
land in ganz ausgezeichneter Weise [illegible]
belehrend, nicht nur für diejenigen, welche [illegible]
lerischer Production beschäftigen [illegible]
Schilderung eines bedeutsamen Lebens [illegible]
folgen . . . «

» . . . Das Buch kann [illegible]
Molière so nützlich werden, wie das Buch [illegible]

» . . . So ist das Werk [illegible]
land für Molière wachsenden [illegible]
geben und dem grössten [illegible]
Dichter nicht nur unter den [illegible]
viele Freunde zu gewinnen [illegible]

» . . . Es ist das ein umfangreiches, eingehendes Werk über den grossen französischen Dramatiker und seine Zeit; in biographischer und literarischer wie culturgeschichtlicher Hinsicht gleich sorgfältig durchgearbeitet. Jedes einzelne Werk des ewig klassischen Dichters ist nach Entstehung und Inhalt aufs trefflichste untersucht . . . Lotheissen's Buch ist eine der werthvollsten Bereicherungen der französischen Literaturgeschichte, die seit Jahren erschienen ist . . . « *(Kölnische Zeitung.)*

» . . . Besonders ist an dem Buche die klare und geschmackvolle Darstellung zu loben, durch welche sein Verfasser sich überhaupt vortheilhaft vor so manchen Literarhistorikern auszeichnet und durch welche er sich gewiss auch in weiteren Kreisen des gebildeten Publikums zahlreiche Leser gewinnt . . . «

(Zeitschr. f. neufranz. Sprache u. Literatur.)

» . . . Es sind nur wenige Biographien dieser Art bekannt, die mit solcher Unbefangenheit und Sicherheit in Bewältigung eines kolossalen literarischen Materials ihrer Aufgaben gerecht werden . . . «

(Wiener Allgemeine Zeitung.)

» . . . Es ist Lotheissen gelungen, in anziehender Form, in einer fliessenden und gewandten Sprache, auf Grund tüchtiger wissenschaftlicher Studien ein abgerundetes Bild von Molière's Leben und Wirken zu geben, wie wir es bisher auch nicht annähernd besessen haben . . . «

(Magazin f. d. Literatur des In- u. Auslandes.)

» . . . Die erste deutsche Molièrebiographie hat die Aufgabe, die sie sich gestellt, ein Bild Molière's, seines Lebens und poetischen Schaffens, im Rahmen der Zeitgeschichte zu bieten, mit künstlerischem Sinne gelöst. Sie wird daher auch in weiteren Kreisen dem grossen französischen Dichter neue Freunde gewinnen . . . Niemand wird Lotheissen's Buch aus der Hand legen, ohne Genuss und Belehrung gefunden zu haben . . . « *(Molière-Museum.)*

» . . . Un ouvrage aussi bien écrit que bien pensé . . . si plein d'une sympathie constante, si impartial et d'une si rare compétence, ne sera pas seulement bien accueillie de ses compatriotes, mais mérite encore d'être lu et médité chez nous . . . « *(Revue Critique.)*

Somit sei denn *Lotheissen's Molière-Biographie,* die bei den berufensten Kritikern so lebhaften Beifall gefunden, allen Freunden der Literatur, wie auch Allen, welche an der Geschichte des Theaters und der Schauspielkunst Interesse nehmen, auf's wärmste empfohlen.

FRANKFURT A. M. *LITERARISCHE ANSTALT*
RÜTTEN & LOENING.